

■ د. فاروق بسيون ■

فراءة اللوحة فى الفن الحديث دراسة تطبيقية فى أعمال بيكاسو



دار الشروق —

قراءة اللوحة
فى
الفن الحديث

الطبعة الأولى

١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دارالشروق

أسسها محمد المصطفى عام ١٩٦٨

القاهرة : ١٦ شارع جواد حنى - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٢٩٣٣٣

فاكس : ٣٩٣٤٨١٤ (٠٢) تليكس : SHROK UN 91091

بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

فاكس : ٨١٧٥٥٥ - تليكس : SHROK 20175 LE

د. فاروق بسيوني

قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو

دار الشروق

المحتويات

مقدمة

الباب الأول : [علاقة الشكل بالمضمون في التصوير الحديث]

- الفصل الأول : مفهوم الشكل في الفن الحديث ١١
- الفصل الثاني : دور المضمون وعلاقته بالشكل في الفن الحديث ٢١
- الفصل الثالث : أهمية التنظيم والصياغة في بناء العمل الفني ٢٩

الباب الثاني : [بناء العمل الفني عند بيكاسو]

- الفصل الأول : العناصر والروافد ٣٩
- الفصل الثاني : التركيب والبناء ٩٣
- الفصل الثالث : المضمون ودوره في صياغة الشكل ١٣٥

المصادر والمراجع

مُقَدِّمَةٌ

يقوم بناء العمل الفنى على التوافق الدقيق بين الشكل - بكل عناصره - والمضمون - الذى تحدده رؤية الفنان وثقافته وموقفه ووعيه بكل من التراث الإنسانى وملامح اللحظة الراهنة وحتى استشراف المستقبل ، وبالتالي فإن أى اختلال فى ذلك التوافق ، من شأنه جعل العمل الفنى أن يصبح ، إما شكليا خالصا ، وبالتالي ينجح نحو الزخرفة المسطحة ، أو وسيطا سلبيا يحمل مضمونا تعبيريا ، وبالتالي يتحول إلى نتاج خبرى ، ينتهى تأثيره بانتهاء ظروف ما يعبر عنه .

لذا فإن كلا من الشكل والمضمون يشكل قيمة إيجابية هامة داخل العمل الفنى ، ليس كل منهما منفصلا عن الآخر ، وإنما متداخل معه وذائب فيه .

وإذا كان تاريخ الفن قد حفل بالكثير من الأعمال الفنية التى يرتفع فيها الشكل والمضمون إلى مستوى واحد عالى القيمة ، فإن العصر الحديث ، نتاجا لما استحدث فيه من رؤى وأساليب أداء وتناول للعمل الفنى وفق مناهج متباينة بين « عقلية هندسية » قادت للفن البصرى والتجريد الهندسى الأشبه باللعب المنظم ، أو « حسية خبرية » قادت إلى حالات من التعبير الميلودرامى المباشر الفج ، وبين التطرف بين هذا وذاك ، وأمام طوفان التجديد تارة ، والتقاليع تارة أخرى ، وقف نتاج فريق ثالث ، قليل العدد ، واسع وعميق التأثير ، فى منطقة البحث فى الشكل ، واستحداث تراكيب وأداءات جديدة ، وفى نفس الوقت حافظ على وجود نبض الإنسان وحيويته ، حتى وإن لم يصوره مباشرة .

ولعل « بيكاسو » واحد من أهم هؤلاء ، حيث من خلال تجربته الطويلة وما قدمه من نتاج ، بدأ واعيا بالبناء الأساسى للعمل الفنى ، وهو القائم على التوافق الدقيق المحكم بين الشكل والمضمون .

لذا فإن تناول « بيكاسو » بالدراسة من خلال ما قدمه من أعمال يعد - بشكل عام - بحثا فى مفهوم بناء العمل الفنى ، وكيفية التوفيق بين قيمة ومقومات الشكل من ناحية . وأهمية ما يحمله ذلك الشكل من مضمون ، دون قصد تحميله بهدف الإخبار عن شىء أدبى فقط ، وإنما لأن الفن هكذا ، لغة ، ولغة التشكيل فى الفنون الرفيعة قائمة بشكل حتمى على « الشكل » كهيئة يتشكل فيها « المضمون » كرؤية ورأى معا ، ليصنعا بناء محكما يبدو كوثيقة رفيعة المستوى شاهدة على عصرها ، وممتدة خلال تاريخ الإنسان .

د. فاروق بسيونى

الباب الأول

حلقة الشكل بالمرصعون في التصوير الحديث

الفصل الأول

مفهوم الشكل في الفن الحديث

إذا كان الفن هو عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسى ، فإن مفهوم تلك الأشكال يأخذ أهمية كبرى ، حيث إن العمل الفنى لا يصبح ذا مظهر حسى يقبل الإدراك ، إلا إذا استحال إلى شكل ، ولا بد لذلك الشكل ، أن يتخذ طابع « الكل » المتسق مع نفسه ، القابل للإدراك كموجود له وحدته العضوية ، وكيانه المتفرد ، القابل للوجود كقيمة فى ذاتها ، وليس باعتباره وسيطا يذكرنا بشيء آخر .

وإذا كان الشكل الجيد فى الفن ، هو كيان معبر فى ذاته ، فذلك لأنه يحمل رموزا ذات معان ، وليس مجرد إشارات لأشياء وأحداث وانفعالات نفسية لدى الفنان . ومعنى هذا أن التعبير الفنى فى أشكال ليس مجرد استجابة لموقف أو انفعال أو حتى حادث واقعى ، بل هو بالضرورة لغة « رمزية » تمتد بمعرفتنا إلى ما وراء - الخبرة الواقعية أو دائرة التجربة الحالية المعيشة ، لغة رمزية مركبة ، متعددة الخيوط محكمة فى نسيجها ، يتشابك فى تركيبها الانفعال والتصور والإدراك وبراعة التنفيذ التقنى فى آن .

وتلك اللغة تتشكل فى هيئة هى « شكل » العمل الفنى ، وذلك الشكل قائم على أشكال أولية ، هى العناصر التى يستلهمها الفنان فى البداية ، ليحولها بعد إمرارها على ما يبدو كالمعمل الداخلى إلى مفردات خاصة ، مرتبطة أشد الارتباط بقدر التوازن الذى يحققه الفنان بين الوعى العقلى والشعور الباطنى والخبرة الجمالية وخصوصية التقنية الأدائية .

والشكل فى العمل الفنى لىس ملامح العناصر التى يستلهمها الفنان أو حتى يؤلفها ولىس مجرد قيمة مجموعها، وإنما هو محاولة تجسيد « موضوع مرئى » مواز لعدد من الأفكار والرؤى التى تعتمل فى عقل الفنان، بناء على حواره المستمر، مع الطبيعة المرئية من ناحية، واعتِمالات نشاطه الذهنى وتصورات وأحلامه الباطنة من ناحية أخرى وذلك « الموضوع المرئى » يأخذ أشكالا وصورا متعددة، تتحدد ملامحها وفق ما استطاع الفنان تحقيقه من توافق دقيق متسق بين الأداء التقنى المكتسب، ونشاطه الذهنى الخلاق بحيث يصبح النتاج تنظيما خاصا، تخضع له العناصر المادية المكونة له، مكونة بذلك « مدرك بصرى » قوامه التناسب والتوافق والإيقاع واللون والملمس وإيجاءات الحركة والسكون، وما يحمله كل ذلك من شحنات تعبيرية، ترتبط بذاتية الفنان، تلك الذاتية التى تجعل من العمل الفنى لىس مجرد شكل خالص، وإنما موضوعا تعبيريا يتشكل فى هيئة بنائية بحيث يصبح « التعبير والبناء » كلا متكاملًا لا انفصال بينهما، وبالتالي فإن قراءة - الشكل فى العمل الفنى، لا تحتاج لتصورات آتية من العالم الخارجى المرئى كما لا ينبغى أن نستحضر أحداثا وموضوعات عند قراءة العمل الفنى، لأن الانفعال بالعمل، بل والحوار معه ينبغى أن يكونا انفعالا نقيًا، آتيا من التلاقى المباشر مع الشكل أولا، ثم ما يستطيع ذلك الشكل أن يحمله ويوحى به من انفعالات جمالية متسقة. لأن علاقات الشكل الجمالية تحمل القدرة فى حد ذاتها على إثارة الانفعال الجمالى بها، حتى لو تغيرت المثيرات الأولى بعد ذلك وبمرور العصور والأحوال الخارجية.

ولىس معنى ذلك بالطبع الوقوف فحسب إزاء الأشكال الخالصة الغير مرتبطة بمضون، كما هو الحال لدى بعض فنانى التجريد الشكلى الخالص الأشبه باللعب المنظم أو غير المنظم، وإنما لابد للعناصر المجردة فى ذاتها كالألوان والأشكال المتولدة عن مساحات وخطوط وملامس وغيرها أن « تتفاعل » مع الأفكار والرؤى، تفاعلا يتيح لها أن تنتظم فى تراكيب، من شأنها إحداث الحوار مع المتذوق بشكل « ديكالكتيكى » ولىس قسريا.

العمل الفنى إذن موضوع مركب، تدخل فيه عناصر مرئية تتبلور وفقها ملامح الشكل وعناصر خيالية وفكرية تضيفى تفردا على ذلك الشكل. فالشكل إذن هو المحور

الأساسى فى العمل الفنى ، فما لم يتوفر فيه تنظيم متفرد لعناصره التركيبية الأولية ، لا يكتسب قيمة فنية تتيح له أن يبقى ويؤثر .

وذلك المفهوم للشكل لم يكن واضحا قبل نهايات القرن التاسع عشر ، بالمعنى الدقيق لمفهوم الوضوح هذا - برغم وجود العديد من الأعمال الفنية الجيدة التى بدا الشكل فيها غنيا بليغا - فى تلك الاتجاهات الثلاثة التى سادت ذلك القرن ، والتى سميت (بالكلاسيكية الجديدة) ، التى تزعمها « جاك لويس دافيد » بأشكال تراكيبه الساكنة التى تحمل قدرا من التصنع والوصف من الخارج ، بحيث بدأ « التشكيل » وسيطا سلبيا لنقل الموضوع ، ومن بعدها (الرومانتيكية) التى تزعمها « ديلاكروا » بتراكيبه المشحونة شحنا بالحركة العنيفة وبموضوعاته التعبيرية التى بدا فيها المضمون هو الأساس والشكل تابع للفكرة الأدبية وأخيرا (الواقعية) التى تزعمها « جوستاف كوربيه » بتصاويره التى تجنب تقريبا فيها الخيال والابتكار المتأتى عن البحث والمغامرة ، مكثفيا بتسجيل الأشياء كما هى دون تدخل ، وكأنها الفن وصف للأشياء وتسجيل للطبيعة فحسب .

ومع نهايات القرن التاسع عشر ، ومع اكتشاف الفوتوغرافيا ، لم يعد هناك حاجة لتسجيل الطبيعة بدقة وصفية كما فعل الواقعيون ، وبالتالي قاد ذلك إلى ما سمي « بالتأثيرية » ذلك الاتجاه الذى قاده كل من « كلود مونيه » و « وادجارد بيجا » و « أوجست رينوار » و « بول سيزان » و « كاميل بيسارو » و « ألفريد سيزلى » و « برت موريسوت » ، الذين انتقلوا بتصوير المناظر الطبيعية بشكل واقعى وصفى إلى صياغات يتحول وفقها اللون والأداء إلى تعبير ضوئى ، وذلك وإن كان لم يقدم أشكالا متماسكة مؤثرة ، إلا أنه بدأ كنقطة البدء فى الاهتمام بالشكل كشكل وليس كوسيط تسجيلى سلبى ، حيث لم يتشابه نتاج أى منهم مع الآخر من حيث التناول ومنطق الصياغة ، وإنما تحول كل منهم بعد ذلك إلى ابتكار رؤية وأداء خاص به .

والواقع أن أهمية « التأثيرية » تبدو فيما أتى بعدها من تناولات على أيدي فنانيين كانوا بالفعل كنقاط ارتكاز رئيسية فى نمو الشكل وتحوله إلى قيمة فى ذاتها . فها هو ذا « سيزان » يضع حجر الأساس ، بتصاويره البنائية التى ركز فيها على البناء الأساسى الهندسى فى العمل الفنى ، الذى يعكس التعبير عن طريق قوة اللمسة وعلاقات الأشكال وليس الموضوع الوصفى أو الخيالى المطروح . فبرغم اهتمامه بالبدء من الطبيعة كمصدر إيجائى إلا أنه استطاع تجاوز ملاحظها المباشرة بسبيل تصميمات قوية متماسكة هندسية الطابع ،

برغم ما يشكلها من لمسات خشنة غير مرتبة ، واضعاً بذلك أساساً لكل ما أتى بعد ذلك من اهتمام ببناء الشكل دون إفقاده التعبير (شكل ١)



شكل (١)

وعلى النقيض من هدوء التعبير وهندسة البناء عند سيزان « نجد نتاج - « فان جوخ » الذي لا يقل عنه أهمية ، في إرساء ملامح مستحدثة للشكل في التصوير الحديث ، حيث نجده وقد انتهج الأداء الحاد ذا اللمسات العنيفة المثقلة باللون ، والتي « تتدفق » على السطح ملتوية ومتداخلة فيما يشبه العراك ، مؤلفة في مجموعها نسيجاً « يشغى » بحركة فوارة تولد أشكالاً ، تبدو في توترها مساوية للتعبير الجامح الساخن ، لانتبين في ملاحظتها خطاً واحداً مستقراً ، وإنما بدا الشكل كمعادل لتأجج العاطفة ، وكأنها هي عملية تثبيت

للافعال في هيئات تظل أبدا ساخنة متوترة ، وما الطبيعة المرئية المستلهمة هنا سوى وسيط يتحول بعد المرور على « المعمل الداخلي » إلى شكل قادر بذاته على التعبير . يتساوى في ذلك منظر طبيعي أو ملامح رجل (شكل ٢) .



شكل (٢)

وإذا كان « سيزان » قد أعطى للشكل قوة بنائية محكمة ، و « فان جوخ » قد أعطى للشكل قوة تعبيرية عالية ، فإن فنانا آخر ، لا يقل عنهما قيمة أو دوراً في الفن الحديث هو « بول جوجان » الذي قام بما يشبه وضع العنصر الهام الثالث في بلورة ملامح الشكل وأهميته ، وهو بساطة الشكل وتلقائيته ، بل وتخليصه من وهم البعد الثالث المنظوري الذي من شأنه أن يقيد إلى حد كبير طلاقة الإبداع وحرية التعبير بالشكل .

فقد تميز نتاج جوجان بالمساحات المبسوطة المسطحة ، التي لا تتراكب قدر ما تتعاون بألوانها الواضحة الساخنة الشديدة الزهاء والتباين معا ، في خلق تصميم متماسك ولكنه غير هندسى الطابع ، ينبع تماسكه من مهارة تحريك الأشكال وحساسية اختيار اللون المفرطة الغير مقيدة بمؤثرات خارجية . وإنما مرتبطة فحسب بما يعتمل في نفسه ، ومدى تصويرها لذلك الاعتقال (شكل ٣) .



انظر اللوحة الملونة
شكل (٣)

وإذا كان « سيزان » قد أرسى قواعد هندسة البناء المتأتية عن علاقات الخطوط الهندسية الرأسية والأفقية والمائلة ، « وفان جوخ » قد فجر أهمية ذلك الصراع بين عديد الخطوط الحرة الملتوية والدائرة حول نفسها والمتدفقة فيما يشبه الانهيار ، فإن « جوجان » يبدو وقد جمع بين هندسة التصميم الرياضية وغنى التعبير النفسى عند كليهما مؤلفا أشكالا متوازنة بين الإحكام الهندسى الهادى وسخونة التعبير الحر .

ولا نغالى إن اعتبرنا « تولوز لوتريك » رابع هؤلاء الثلاثة الكبار ، بما قدمه من أعمال قام الشكل فيها على حركة الخطوط الحيوية الراقصة ، الإيحائية بتدفقها دون انقطاع ، بحيث بدا الشكل لديه حالة حية من حيوية حركة الخط ، الذى بدا غير مؤلف لملامح شخوصه ، وإنما مساويا فى توتره للانفعال ، صانعا بكثرتة وكثرة تقطعه ثم استمراره ، سطوحا تشغى بالحيوية التعبيرية .

الشكل لديه إذن ، قائم على إيقاع حركة الخط الذى يؤلفه ، ديناميكى فى هيئته حامل لقدرة عال من التعبير دون صراخ أو مباشرة (شكل ٤) .



انظر اللوحة الملونة
شكل (٤)

وإذا كان هؤلاء الأربعة قد حققوا قدرا من التفرد في الرؤية ، وفي التناول فإنهم بتأجيلهم الحامل للوعي بأهمية الشكل ، قد أرسوا ما نعتبره اللبنة الأساسية الأولى في مفهوم بناء الشكل في الفن الحديث ، ومن بعدهم جاء كثيرون ، تأثروا بما قدموا وأضافوا إليه ، وعلى كثرتهم ، بدت نتاجات اثنين منهم « هامة » إلى حد أنها غيرت كثيرا في مفهوم الشكل ودوره بل وفي سمات الفن بشكل عام ، حيث بدت - كخطوة أخيرة حاسمة ، حررت خيال الفنان الخلاق من كل التزام بمحاكاة الطبيعة والتقييد بالمرئى المباشر من الأشياء .

هذان الفنانان هما « ماتيس » و « بيكاسو » اللذان قاما منفردين ، كل في اتجاه ، بإضفاء مزيد من الحرية وكثير من الوعي بمفهوم الشكل ودوره في الفن الحديث .

فقد جاء نتاج « ماتيس » كالجمع الواعى لسخونة اللون ونصاعته لدى « جوجان » وارتفاع التعبير وحدته لدى « فان جوخ » ولكنه أضاف بتجربته ذلك الإيقاع الحيوى للخط البسيط السلس دون عوائق ، وتلك البساطة الشديدة في التعبير - على سخونته - بتبسيط مساحاته الملونة إلى حد تسطيحها ، ولم يكن ذلك التسطيح إلا تخلصا من عوائق الالتزام بالبعد المنظورى الإيهامى في الطبيعة ، بسبيل جعل اللون بذاته ، وفي تجاوزه مع عديد الألوان الأخرى الساخنة ، قادرا على تأليف الشكل الأساسى للعمل والانشجان بالتعبير دون مباشرة ، كما بدت امتلاءات السطح بالزخارف الخطية المستوحاة من فنون الشرق بألوانها الصداحة الزاهية ، ممهدة لعديد من النتاجات لفنانين لاحقين له .

ثمة شىء هام أضافه « ماتيس » وهو انصهار التلقائية البسيطة ، والحس الزخرفى فى تراكيب عقلية ، بحيث بدت الفطرة والعقل معا شيئا واحدا غنيا ، آتيا ببساطة ودون تعسف ، وكأنها هى عملية ترويض عقلية للفطرة ، وتبسيط تلقائى للممارسات العقل فى آن دون تقييد بالمباشرة ، ودون ارتفاع فوق المعطيات الأساسية للطبيعة كمثير أولى (شكل ٥) .

وإذا كان « ماتيس » قد أضفى على الشكل بساطة فى التركيب والتناول ، فقد بدأ « بيكاسو » منذ أن قدم لوحته « نساء أفينيون » - ١٩٠٧ - مكتشفا لأسلوب جديد فى بناء



شکل (۵)



انظر اللوحة الملونة شكل (٦)

الشكل ، القائم على أصول هندسية تركيبية ، تتدفق منه الملامح الأولى للمؤثرات الطبيعية والواقعية ، متحولة إلى عناصر شكلية خالصة في بناء عام محكم ، لا يخلو من التعبير ، ولكنه تعبير يتأتى عن حوار العناصر داخل التكوين بتداخلاتها وتراكبها وتحولها في النهاية إلى « حالة » صاخبة من التفاصيل التي تبدو كما لو كانت مشدودة في ترابط ببعضها بإحكام هندسي (شكل ٦) .

لقد اكتشف « بيكاسو » آنذاك ما سمي بالفن التكعيبي ، وهو اتجاه ، وإن لم - يخلف نتاجا عظيما في ذاته ، إلا أنه قام بدور عظيم في تحويل مسار الفن ، وتمهيد الأرض لكل ما استحدث بعد ذلك من بناءات تجريدية للأشكال .

فالأهمية هنا تكمن في « الدور » وليس « القيمة » ، والدور الحيوي هنا كان اكتشاف أسلوب في البناء والتصميم وتناول الشكل كلغة ، قائمة على ما يكمن داخل الشكل ذاته من تعبير متفرد ، غير مرتبط بموحيات من الخارج وغير مقيد بالمباشرة في استلهام الطبيعة والواقع ، وفي نفس الوقت ، وبنفس الدرجة يأتي الشكل متينا متماسك البناء ، لا سبيل فيه للمصادفة ، اللهم إلا ما تمليه حرية الأداء وحيوية التحليل والتركيب .

وقد حققت التكعيبية ذلك ، وحينما أرست قواعد البناء العام المستحدث للشكل وطورت ما كان قد بدأه « سيزان » انتهت مهمتها كاتجاه ، وكان على فنانيها أن يتحولوا بعد ذلك للتجرد الكامل من المباشرة التقليدية ، نحو الاستحداث والبلورة للغة الفن الحديثة التي ، حتى وإن استلهمت الطبيعة والواقع ، فإنها تعلو على مجرد الوقوف إزاءهما للتسجيل والغزل السطحي ، بسبيل اكتشاف أعلى ما في الشكل من قيمة بنائية وتعبيرية معا ، وهو ما استطاع « بيكاسو » أن يحققه بعد ذلك في نتاجاته المتعددة .

الفصل الثاني

دور المضمون وعلاقته بالشكل في الفن الحديث

في الفن الحديث يبدو الموضوع وقد انتزع من سياقه الفعلي، ليندمج في (كل) جديد بوصفه جزءا متكاملا معه، وهذا الموضوع حين يندرج في علاقات جديدة، فإنه يكتسب تعبيرا جديدا، أي أنه يصبح موحيا بمضمون يتوافق والشكل المستحدث.

ولا يكون للمضمون قيمة في العمل الفني إلا لأن الشكل ينظمه ويهذب، ولو كان الشكل مضطربا أو غير جيد، لما بدت للمضمون أية قيمة، سوى أنه تعبير سطحي دون عمق. وذلك لأن الشكل والمضمون معاهما أهمية متساوية ومتداخلة في العمل الفني حيث يعتمد كل على الآخر. وليس من الممكن فهم أي منهما أو تقديره، إلا في داخل الكيان الكلي الموحد، الذي هو العمل الفني.

ولابد لنا أن نفرق بين «الموضوع» كمثير أولى «والمضمون» - برغم ترابطهما معا - حيث إن الموضوع من الممكن أن يتناوله عديد من الفنانين، بينما المضمون يتحدد وفقا «لكيفية» تناول الفنان لموضوعه، ودرجة «صهره» وليس «توفيقه» لأدواته وأشكاله وما يقصده من معان.

أي إن المضمون يأتي نتاجا لكيفية معالجة الشكل والموضوع المطروح معا، ومن هنا فإن المضمون ليس ما يقدمه الفنان، بل أيضا كيف يقدمه، في أي سياق وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردى، وبكيفية امتلاكه لأدواته الأدائية ودرجة سيطرته عليها بحيث تصبح التقنية والفكر شيئا واحدا له هيئة متفردة، وبالتالي فإن مفهوم الفن

الحديث هو كونه تعبيراً إرادياً يقترن بخلق عمل متفرد يظهر ذاتية الفنان ووجهة نظره ، من خلال لغة معبرة ، يتجاوز فيها الموضوع المطروح ، بسبيل الإيجاء « بمضمون » خاص ، يكتسب عمومية ، وفقاً لدرجة وعي الفنان ، وقدرته على طرح ذلك المضمون ، دون تعسف ، من خلال شكل متفرد ، وهذا الشكل لا يجيء بهدف « الوصف » لأن ذلك الوصف يجعل الخاص الداخلى ، الناتج عن اعتمال المشاعر وتفرد الرؤى ، عاماً عادياً ، من الممكن أن يتفوق عليه وصف آخر أكثر دقة ، بينما التعبير يتأتى عن قدرة الشكل على تكثيف الخصائص الفردية ، وتجسيم المشاعر فى هيئات متفردة قادرة على التواصل وإثارة الحوار الإنسانى مع العمل الفنى .

وبالتالى فإن ذلك العمل ، لابد أن يتسم بوحدة عضوية ، تتأتى من علاقة الشكل الرمزى بمدلوله ، أى علاقة الشكل بالمضمون ، علاقة لا تجعل أياً منهما يُفرض على الآخر من الخارج ، أو تتوالد بالاصطناع والتوفيق أو حتى التلفيق ، وإلا تحول العمل الفنى إلى إشارات مصطنعة وصفية ، تضعف من التعبير ومن أصالته ، بل ومن كونه « الصورة » المنطقية الموازية للإحساس والمشاعر والرؤى والرأى معا .

المضمون إذن يتضح فى ذلك « التناول » من قبل الفنان لما يحسه ويراه ويعرفه ويتفاعل معه محولاً إياه ، وفق تصوراتهِ الخاصة ، وبعد إمراره على ما يبدو كالمعمل الداخلى إلى شكل ، قائم على علاقات الخطوط والألوان والضوء والملمس مؤلفاً من ذلك الشكل وذاك الحس « كلا تصويرياً » .

وذلك « الكل التصويرى » يبدو ككيان قابل بذاته للحوار مع الآخر ، بل والتأثير فيه ليس كشكل فحسب ، ولا كمضمون ومعنى فقط ، وإنما كمدرَك حسى وعقلى وبصرى معا .

ومن هنا ، فإن عملية الإدراك القائمة على نقل المشاهد الخارجية كما هى بدون تدخل لا تستطيع أن تنتج أكثر من تسجيلات سلبية لواقع قائم بالفعل ، ويصبح بالتالى دور الفنان هنا كالوسيط السلبي ، أو كآلة طبع واستنساخ فحسب .

وبنفس الدرجة ، حينما يصبح الشكل الآتى عن طريق المصادفة ، أو المنظم بطريقة عقلية خالصة - كما هو الحال فى بعض نماذج التجريد الأشبه باللعب بالأشكال فحسب - يظل الأمر واقفا عند حدود الإثارة البصرية ، دون النفاذ إلى جوهر الحس الداخلى ، ودون الارتباط برؤية استشرافية تأخذ من السابق والحالى للارتفاع بالآتى ، وبالتالى ، فإن دور الفنان أيضا فى تلك الحالة يظل كالوسيط السلبي ، الذى يقدم شكلا بلا مضمون ، أى مظهر دون جوهر فحسب .

وفى كلا الحالين ، يبدو النتاج ناقصا ، لأن الأمر بالضرورة ، لابد أن يقوم على التوافق « المنطقي » وليس « القسرى » بين المعنى أو المضمون ، وهو ما يأتى عن طريق مؤثرات خارجية تتحول داخل الفنان ، بعد الحذف والإضافة والتحويل إلى معان من ناحية والمبنى أو الشكل ، الذى يتأتى عن طريق إعادة ترتيب وتركيب العلاقات الشكلية ، وفق قدراته وخبراته الأدائية التقنية ووعيه بها من ناحية أخرى .

ومن التوافق بين المضمون والشكل ، يأتى العمل الفنى ، كفعل إيجابى متشكل فى هيئة متفردة متكاملة .

ولعل أهم ما فى الفن الحديث ، هو تخلص الفنان من القوالب القديمة ، والتحرر من الالتزام بنقل العالم الخارجى كما يبدو له من الرؤية العادية ، واكتشاف أهمية سبر أغوار اللاشعور والوجدان ، والبحث فى كيفية خلق نتاج جديد ، لا يتوقف الأمر فيه إزاء الوجود المرنى الخارجى ، وفى نفس الوقت وبنفس الدرجة ، لا يتماهى حتى يصل إلى اللاموضوعية التى تقود إلى اللعب « الفانتازى » المبهر أحيانا فحسب ، وإنما لابد للنتاج ، كى يصبح إيجابيا ، أن يكون متوافقا فى اتساق بين المبنى والمعنى معا ، أو بين الشكل الجديد المستحدث والمضمون الفكرى والوجدانى الذى يتسع لتصورات العقل واعتبارات المشاعر معا بحيث يصبح السطح المطروح ، ليس حاملا لصورة إدراكية أو تخيلية فحسب ، وإنما حامل « لفعل » أقرب فى مفهومه من « الحدث » ، الذى تحدثه علاقات إفراز العقل وانفعالات المشاعر ، وبراعة الأداء معا .

ولعل الثلاثة الكبار « سيزان » و « فان جوخ » و « جوجان » ، كانوا أول من نبه إلى أهمية ذلك فى البداية ، ثم راح من بعدهم ، كل من « ماتيس » و « بيكاسو » يواصل ما

بدءوه ، فى وعى ومهارة ، واضعين أسسا لمفهوم علاقة المضمون بالشكل أثر كثيرا فيما أتى بعدهم من نتاج .

فقد راح « سيزان » يبحث فى كيفية إحداث علاقة حميمة بين « الشكل » المتناسك الراسخ ، القائم على تصميم هندسى الطابع ، و « المضمون » التعبيرى ، المتأتى عن إحساسه بالأشكال التى يراها ويجورها ، بحيث تنتظم فى علاقات قائمة على الحوار بين الأشكال وبعضها ، ومع الفراغ المحيط . حوار أقرب إلى « صهر » الأحاسيس الداخلية للفنان بالأشكال الكائنة خارجه فى الطبيعة المرئية ، ومن خلال ذلك الانصهار والتداخل بينهما ، تتأتى المادة الأساسية ، التى يقيم منها أبنيته للشكل .

المضمون إذن لدى « سيزان » لم يكن مضمونا تعبيريا ، بالمعنى الاصطلاحي الشائع للتعبير ، وإنما هو « إضفاء » لقدر من الحياة النابضة على الأشكال ، وهى فى أشد حالات سكونها وتماسكها التصميمى الهندسى ، أى جعل الشكل قائما على تصورات العقل الواعى فى بنائه وتماسكه الهندسى ، مع جعل هذا الشكل قادرا على تمثيل ما تمثله مشاعره تجاهه . فالعمل الفنى لديه بدا تعبيراً عن الإحساس ، - ولكن من خلال وعى بالبناء ، أتاح له بلورة ذلك الإحساس فى هيئات بنائية قائمة على هندسة تصميمية عقلية راسخة ، لم يهتم فيها بموضوع التصوير ، قدر ما اهتم بإحساسه نحوه ، وتعبيره عنه ، واستحدثه لأشكال بنائية محكمة ، تتضمن ذلك التعبير كما فى (شكل ٧) .

وإذا كان « سيزان » قد قدم الشكل البنائى المتضمن إحساسا تعبيريا ، قاد بعد ذلك للتكعيبية والتجريد ، ونبه لأهمية البناء ، دون إهمال للتعبير ، فقد جاء « فان جوخ » على النقيض ، ليجسد المضمون التعبيرى فى أشكال ذات نسيج قائم بالدرجة الأولى على الانفعال ، حتى لكانها بدا الإحساس لديه ، شكلا « مرتجا » كل ما فيه من سمات ، وم يقوم عليه من تركيب ، مرتبط بفعل التعبير عن مضمون داخلى ساخن ، قاد بعد ذلك للاتجاه التعبيرى .

فاللقاء بالطبيعة لديه ، كان كمحاولات لاعتصار ملامحها كى تتحول إلى مضمود تعبيرى . لذا فقد بدا التحوير لديه ، ليس بهدف البحث عن استحداث شكل قدر ما هو إعلاء للشكل ليصبح تعبيراً عاصفا ، فجاءت نتاجاته كما لو كانت فعلا تعبيريا أفر. أشكالا ذات موحيات حركية ، أقرب إلى « الذبذبة » ، تحدثها لمسات عديدة متداعية



شکل (۷)



شکل (۸)

تؤلف فيما بينها ، بؤرات دوامية ، في حركة تنتشر منها « لترتطم » بحركات دوامية انتشارية أخرى على السطح ، محدثة حالة من التعبير العالى النبرة ، الموازى للمشاعر الداخلية له ، كما فى (شكل ٨) .

بينما نجد أن « جوجان » قد قام بإرساء ما بدا كالتوازن بينهما ، من حيث - علاقة المضمون التعبيرى بالشكل ، حيث استطاع من خلال استلهاماته للطبيعة وابتعاده عن مشابقتها . بإسقاط الإيهام بالبعد الثالث المنظورى ، وتحويله لما يراه من أشكال ، إلى ما يقترب من التسطيح ، أن يجعل الشكل أكثر بساطة ، بحيث أتاح له فرصة أكبر لاستحداث تصميمات لأعماله ، تحمل قدرا من التعبير الحىوى الساخن الذى يتأتى عن تلوينه لمساحاته بألوان ساخنة نضرة وتحديد عناصره ، - بخطوط تصنع فى مجملها ، إيقاعات حيوية ، موازية بانشعابها بالحركة ، لقدرة عال من التعبير الحار ، الذى لا يعلو على البناء التصميمى ، وإنما يتساوى معه فى القيمة ، محققا درجة عالية من التوازن بين الشكل والمضمون ، بحيث بدا نتاجه أكثر تعبيرا من نتاجات « سيزان » وأقل تدفقاً من نتاجات « فان جوخ » بل وأكثر اهتماماً بجعل اللون فى انبساطه فى مساحات ، يبدو أكثر سخونة وتعبيراً ، بل وتميزاً بحرية فى اختياره ، جعلته يبدو أساسيا فى حمل المضمون التعبيرى الآتى عن شعور شخصى ، وهو ما قاد بعد ذلك إلى ما سسمى بالاتجاه الوحشى (شكل ٩) .

ذلك الاتجاه الذى تبلور بعد ذلك على يدى « ماتيس » الذى تأثر « بجوجان كثيرا وبخاصة من حيث الرسم فى تلقائية ، بخطوط ، تبدو فى رشاقتها ، وحيوية حركتها الموحية على السطح ، وحصرها لمساحات بينية ملونة بألوان ساخنة زاهية مشحونة بالتعبير الموازى للمشاعر الداخلية للفنان دون مباشرة .

لقد أضاف « ماتيس » للفن الحديث ، ذلك التوافق بين الشكل المتوالد بحرية أقرب فى مفهومها إلى الفطرية ، وبين ما يحمله ذلك الشكل من مضمون تعبيري يأتى من داخل العمل ، منعكسا عن علاقات عناصره بألوانها وملاحمها ، بل وبساطة البناء فيها (شكل ١٠) .



شکل (۹)

وهو ما يبدو مختلفا عما قدمه « بيكاسو » من مضامين تعبيرية ، أكثر حدة وتعقيدا حينما قدم لوحته « نساء أفينيون » التي بدا فيها الشكل ، برغم ما في بنائه من هندسية تصميمية عقلية ، ذا دلالة تعبيرية عالية ، انعكست عن ذلك الحوار الحاد بين الخطوط والمساحات وسخونة اللون ، بحيث بدا الأمر في بنائه ، هضما وتجاوزا لمعطيات « سيزان » وفي سخونته وانشحان الشكل بالتعبير تجاوزا لبساطة التركيب لدى « جوجان » ثم « ماتيس » بعد ذلك .

فقد جاءت تلك اللوحة كمفتاح هام لكل ما أتى بعد ذلك من تجارب وتطورات خلال القرن العشرين ، وضح فيها المضمون والشكل معا ، كنسيج واحد ، لا مجال فيه لسيطرة أى منهما على الآخر ، وهو ما أكدته بعد ذلك « بيكاسو » في تجربته الضخمة .



انظر اللوحة الملونة شكل (١٠)

الفصل الثالث

أهمية التنظيم والصياغة في بناء العمل الفني

تغيرت مفاهيم الصياغة الفنية منذ أن جاء فنانون التأثيرية ، برويتهم ، — وأساليب الأداء التقني لديهم ، في نهايات القرن التاسع عشر ، وتبلورت تلك المفاهيم بشكل متنام على أيدي الفنانين الذين يعدون نقاط ارتكاز رئيسية في تاريخ الفن الحديث ، وعلى رأسهم «سيزان» و «فان جوخ» و «جوجان» و «لوتريك» ، ثم «ماتيس» و «بيكاسو» الذين استطاعوا الانتقال بالفن من مجرد النزاع بين الواقعية والتأثيرية ، إلى التعبير القائم على علاقة الشكل بالمضمون ، علاقة غير تعسفية ، تنتظم فيها العناصر الشكلية في هيئات تصنع شكلا مستحدثا ، يرتبط به المضمون ارتباطا عضويا ، بحيث يصنعان معا نسيجا واحدا قادرا على التعبير في بلاغة ، ودون مباشرة .

وتلك الأشكال المستحدثة ، لا تجيء هكذا من الخيال ، وفقا للمصادفة ، لأن ذلك من شأنه أن يقود للعب العايب فحسب ، كما لا تجيء من تحوير ملامح الشكل في الطبيعة ، بشكل تعسفي بهدف الاستحداث فحسب ، وإنما تأتي وفق نظام خاص مرهون بدرجة الوعي لدى الفنان ، ودرجة حساسيته الجمالية ، ودرجة مهارته الأدائية معا ، حيث تشكل له وفق ذلك رؤية إبداعية خاصة ، تتيح له بالتالي « مهارة إبداعية » تجعل من تناولاته للشكل والمضمون معا ، شيئا فريدا معبرا .

وإذا كان المضمون هو « جوهر » الرؤية الفنية ، فإن فعل الفن ذاته ، يتجسد في الشكل ، وذلك الشكل يبنى على تنظيم لعلاقات الإيقاع والتناسب والتباين بين العناصر الآلية ، في صياغات متفردة ، تعبر في مجموعها عن وحدة كلية بين الشكل في مجموعه كمبنى ، والمضمون كمعنى .

التنظيم إذن هو إحداث ضرب من التآلف والانسجام بين عديد من العناصر المختلفة التي تعد بالنسبة للفنان مادة أولية ، يصيغ منها - كعناصر جزئية - عمله الفني ، فيكسبها دلالة تعبيرية ، وتلك الدلالة التعبيرية ، لا ترتبط بالضرورة بموضوع خارجي واقعي ، أو تعبر عن حقيقة معينة ، كما لا تتأتى عن علاقات الأشكال الأولية ، في صراعها مع بعضها أو توافقها في تناغم ، وإنما تتأتى عن طريق تلك العمليات التي يقوم بها الفنان ، من اختزال وتحوير وإضافة وترتيب وصياغة تفضى في النهاية إلى ذلك النسق الشكلي التعبيري معاً أو « الشكل التعبيري » إن جازلنا أن نقول .

وذلك يختلف في نتيجته النهائية من فنان لآخر ، حتى وإن تشابهت ظروف تناول ومنظور الرؤية وقدرات الأداء التقني ، لأن الأمر مرتبط أساساً بالفنان ذاته من الداخل وبقدراته الخاصة على التنظيم والصياغة .

فإذا ما نظرنا في كيفية تناول مجموعة فنانين لموضوع واحد ، كالطبيعة الصامتة مثلاً سنجد أن كلاً منهم قد تناوله بمفهوم تركيبي مختلف عن الآخر ، جاعلاً من عملية تنظيم العناصر بعد إمرارها على معمله الداخلي ، ثم صياغتها في كل شكل تعبيري بعد ذلك تبدو عملاً متفرداً يحمل سمات مختلفة تماماً عما يقدمه الآخرون ، وذلك برغم تشابه الموضوع ، وتشابه العناصر الأولية فيه . فهذا هو ذا كل من « سيزان » و « ماتيس » و « بيكاسو » يصور تفاحاً وزهوراً وقماشاً ومنضدة ، كعناصر أولية وفي وجود إلى حد كبير متشابهة في الطبيعة ، ولكنهم يصلون عن طريق أسلوب التنظيم والصياغة الخاص بكل منهم ، إلى نتائج مختلفة كل الاختلاف .

حيث نجد أن « سيزان » في لوحته (شكل ١١) ، ينظر إلى عناصره على أنها مفردات هندسية الملامح ، تستطيع بانتظامها بمنطق بنائي هندسي ، أن توحى بحالة من الهدوء الاستاتيكي ، وفي نفس الوقت وبنفس الدرجة ، يصبح الشكل بذاته وعن طريق ملمس السطح فيه وتباين اللون موحياً بقدر من التعبير الهاديء الذي لا يطنى على البناء الهندسي ، بنفس قدر عدم انسحابه أمام برودة الحسابات العقلية .



شکل (۱۱)



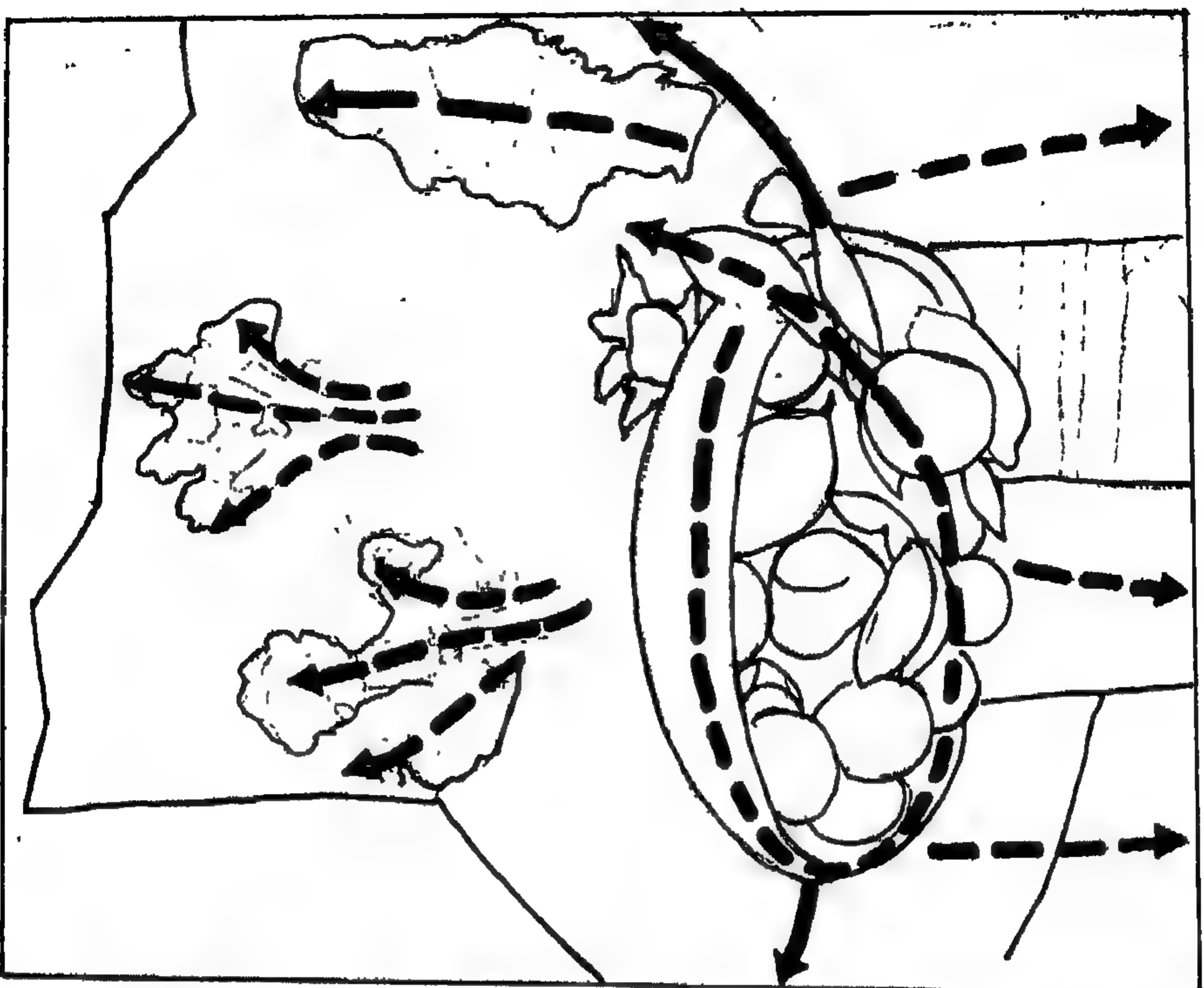
شکل (۱۲)

وذلك يبدو وقد تأتى له ، بتلك اللمسات الخشنة التى تؤلف ملامح الأشكال ، حيث قد تحولت التفاحات إلى كتل ثقيلة ساكنة ، وفقد القماش طراوته متحولاً إلى كتلة ذات هيئة حجرية ساكنة ، وتحولت الزهور إلى أشكال موزعة فى الخلفية وغير متباينة معها ، كما تبدو اللوحة وقد انقسمت بخط عرضى إلى مساحتين أفقيتين متساويتين تقريباً ، يفصلهما خط عرضى موح بسكون كامل ، بينما تراكبت معه حركة وهمية فى اتجاهين متخالفين ، يصنعها انتقال البصر بين العناصر المتشابهة ، حيث يصنع انتقال البصر بين مجموعتى التفاح خطاً مائلاً فى اتجاه قطر الشكل تقريباً بينما تعامد معه خط قطرى آخر ، بين قطعة القماش بتحوّلها إلى ما يشبه المثلثات المتراكبة ، وأوراق النبات المثلثية أيضاً (شكل ١٢) .

وبين سكون الأشكال الظاهري والإيجاء بحركة البصر بين العناصر ، يبدو الأمر «كالتوقيف» القسرى لحالة من التور ، تتساوى فيها الحركة والسكون معاً ، متمركزة فى بؤرة الصورة ، عند نقطة تلاقى الخطوط المتعارضة ، وهى منطقة برغم خلوها من العناصر تبدو نقطة صراع بين المتناقضات تضيف على الشكل مضموناً تعبيرياً غنياً .

بينما نجد أن « ماتيس » فى لوحته (شكل ١٣) ، يبسط فى ملامح عناصره ، مسطوحاً إياها ، صانعاً بتعدد ألوانها وزهائها ، حساً فيه قدر من « الفانتازيا » الزخرفية ، التى لا تقلل من قيمة العمل ، قدر ما تضيف عليه قدراً من البهجة والحيوية ، وكأنها قد تحولت العناصر الأولية إلى وسائط ، يستخدمها فى توليف حركة إيهامية لا تنقطع ، ينتقل فيها البصر من نقطة تجميع ، تقع أعلى مركز الصورة الهندسى تماماً إزاء عديد من الدوائر المتجاورة فى تزاخم ، والمستوحاة من أشكال التفاح ، ليهبط عبر أقواس رئيسية ثلاثة ، تصنعها أشكال الزهور فوق قطعة القماش المسطحة ، حتى يرتطم بمساحة من لون مغاير ، فيعود نحو بؤرة الصورة « سلة التفاح » ثانية ، منجذباً لأعلى بتلك الخطوط الرأسية المتكررة فى خلفية الصورة .

وهكذا ، عن طريق تقسيم السطح إلى مساحتين رئيسيتين بخط قوسى ، هو حافة المنضدة ، ثم شغل المساحتين المتواليتين بمنطقتين مختلفتين ، حيث المساحة العلوية يشغلها خطوط رأسية ذات طابع هندسى ، بينما المساحة السفلى تمتلئ بالأقواس والنقاط التى تصنعها الزهور ، ثم تجمع هذا وذاك عند المركز فى دائرة تجمع بينهما فى اتساق ودون تناقض (شكل ١٤) ، نجد أنه استطاع خلق حالة من الحيوية ، عن طريق ذلك التجمع والانتشار المتتالى الذى يحدثه تنظيم وصياغة الأشكال معاً .



شكل (١٤)



انظر اللوحة الملونة شكل (١٣)

ويتناول « بيكاسو » في لوحته (شكل ١٥) الموضوع كوسيط فحسب ، لخلق بناء مستحدث ، متراكب العناصر ، التى تصنع بتراكبها ، حركة إيهامية متصاعدة ، يتحرك فيها البصر ، بدءا من كتلة المائدة المائلة فى أسفل الصورة - وهى تعد مركز جذب للبصر لكتلتها الضخمة نسبيا وقتامتها - ثم يتصاعد فى قوس ضخمة عبر العناصر المتراكبة حتى يصل إلى أعلى الصورة ، حيث يتشتت عن طريق مثلثات عديدة تؤلف الزهور وتتجه فى اتجاهات متعددة ، ليعاود رحلته من جديد .

ومن ذلك التكدر والانتظام فى حركة متصاعدة يولد التعبير ، بقدر يظل فيه قابعا خلف غرابة التركيب ، بل وتوزع الأهمية على الأشكال كلها ، مما يجعلها تبدو كما لو كانت قوسية ضخمة متماسكة ، تنمو لأعلى فى جهة اليسار من اللوحة ، مخلفة فراغا فى الجهة اليمنى ، كى تتحاور معه فيما يشبه « الشقاوة » ، حيث تلامسه بذؤابات ، مجرد ملامسة دون اقتحام ودون انسحاب أيضا (شكل ١٦) ، وكأنها قد تحولت العناصر الأولية ، إلى كائن ضخم موح بتعبير حى .

وهكذا ، نجد أن « الموضوع » المطروح قد تحول عن طريق التنظيم والصياغة لدى كل منهم إلى « شكل ومضمون » معا ، مختلفين من فنان لآخر ، وفق منطق التناول وأسلوب الأداء لكل منهم .



شکل (۱۱)



شکل (۱۰)

البَابُ الثَّانِي
بِنَاءُ الْعَمَلِ الْفَنِّي عِنْدَ بَرِيكَاسَّو

الفصل الأول

العناصر والروافد

استطاع « بيكاسو » أن يصيغ لنفسه ، على مدى سنوات إنتاجه الفني ما يسمى « بالموجز الشكلي » أى تلخيص الخبرات البصرية في رموز تجريدية مقتصدة ، يسهل إعادة استخدامها ، بل وصياغتها داخل بناءات متجددة باستمرار ، محققا بذلك « نسقا » تشكليا خاصا ، وهو ما نسميه « بالأسلوب الخاص » في تناول . أوروخ - الفنان وتفرد .

وذلك « الموجز الشكلي » أو « النسق » يأتي عن ذلك التجريد البليغ لمخزونات الرؤية بحيث يبدو الشكل لديه وكأنها قد فقد صلته بالأصل ، وتوالدت منه أشكال جديدة داخل عوالم جديدة ، هي محصلة خبراته ، ولغته الخاصة المتفردة ، حتى وإن ظلت وسائطه مرتبطة بملاحمها كما هي في الطبيعة ، أو تحولت إلى هيئات مختلفة تماما عن أصولها الطبيعية . لأن « التجريد » هنا يعنى « التجريد من المباشرة والارتفاع فوقها نحو الأعلى والأكثر بلاغة في التعبير والاتساق معا ، - وليس مجرد التبسيط الهندسي للأشكال أو إفقادها ملاحمها كما هو شائع .

وإذا كان « بيكاسو » قد استطاع تحقيق أسلوب خاص متفرد ، ليس داخل نطاق الفن الحديث فقط ، وإنما داخل تاريخ الفن كله ، فذلك يعود إلى عوامل عديدة ، أهمها الوعي بالأدوات وامتلاك ناصية الأداء الأكاديمية العالية والوعي بمعطيات التراث الفني الإنسانى بشكل عام ، والوعي بإيقاع العصر وروحه ومتغيراته المتعددة .

وذلك « الوعي » قد أتاح له قدرا كبيرا من (الاستبصار) جعله « يستشرف » التجربة الفنية التالية دائما ، أثناء ممارسته للتجربة الحالية ، وهكذا ظلت التجارب والممارسات تنمو وتتبلور وتفصح ، حتى شكّلت ذلك النتاج الغنى الضخم المتفرد الذى خلفه .

ولا شك أن تجربة « بيكاسو » قد انبنت على درجة من الصدق مع النفس ، والحرية في التعبير جعلت نتاجه يحمل قدرا عاليا من الحس الإنساني ، برغم الإغراق أحيانا فيما يشبه اللعب الفانتزى ، بجوار ما يتسم به من تنوع هائل ، بل وتباين شديد أحيانا بين نتاج فترة ونتاج الفترة التالية لها مباشرة ، أو انتقاله من الالتزام بمظهر الأشياء في الطبيعة مرة وتحويره لذلك المظهر بدرجة أقرب إلى التشويه مرة أخرى في نفس الفترة تقريبا .

أى إنه لم يتوقف إزاء منطق تأليفى أو أدائى بعينه ، وإنما بدا الأمر لديه كسلسلة متتالية من المغامرات الاستكشافية ، متسلحا بامتلاك الأدوات والوعى بلغة الشكل ، مما أسفر دائما لديه عن نتاج جديد ومؤثر بل ومتفرد معا .

والواقع أن تلك الجدة وذلك التفرد لم يأتيا هكذا بالمصادفة ، وإنما جاءا نتاجا للبحث المستمر الواعى فيما خلفه تاريخ الفن من معطيات ، وما أسفرت عنه تجاربه البحثية في الشكل من نتائج ملتزما أثناء ذلك إلى حد كبير ، بمعنى أن الفن يأتى من الطبيعة كمثير أولى ، يتحول بعد المرور على ما يبدو في المعمل الداخلى إلى عناصر جديدة تؤلف بناءات جديدة .

واستلهمات الطبيعة لدى « بيكاسو » تبدو أشد ما تكون وضوحا في عناصر أربعة رئيسية شكلت في مجملها أهم روافد الشكل لديه ، وهى الإنسان والثور والحصان والطبيعة الصامتة ، حيث بدت أربعتها قاسما مشتركا في معظم ما قدمه من نتاج ، مهما تباينت ملامحه النهائية أو اختلفت . يتناولها في حرية تأليفية ، ليسقط عبرها تصورات (للشكل) دون تقييد بملاحمها الأولى أو انسجاناتها في هياكلها في الطبيعة ، لأنها لديه تبدو كمثيرات أولية فحسب ، لا يهم بعد ذلك أن تبقى بملاحمها أو تتغير كلية ، لأن الهام هنا هو « الشكل » النهائى بينائه المحكم .

وإذا كانت الطبيعة ، قد شكلت الرافد الأول في تجزئته الفنية ، فإن هناك رافدا آخر لا يقل أهمية عن الطبيعة ، بل قام بدور هام في تشكيل ملامح تجربته في مجملها بشكل عام . ذلك هو استفادته الواعية ، بشكل مباشرا وغير مباشر ، من التراث الفنى الإنسانى بشكل عام . بدرجة جعلته يقوم أحيانا بنقل منطق البناء والتركيب لدى عديد من الفنانين السابقين ، ولكن بعد تحويل الشكل ، إلى ما يتوافق وأسلوبه التأليفى الخاص . وقد ساهم ذلك بشكل واضح وهام في بلورة تجربته الفنية ، بل وجمعها للعديد من الرؤى والتركيب والتأليفات الشكلية التى لا تنتهى .

فها هو ذا مع مطلع القرن العشرين ، ومع مجيئه للمرة الأولى من أسبانيا موطنه الأول إلى باريس ، بؤرة تجارب الفن الحديث آنذاك ، ويعد أن كان قد اجتاز فترة التدريب الأكاديمية وتطويع اليد المنفذة والسيطرة عليها كما هو واضح في (شكل ١٧ ، ١٨) ، نجده يلتقى بنتائج « تولوز لوتريك » ذات الغنى الإيقاعي الذي يحدثه الخط الرشيق المشحون بالحياة والذي يؤلف أشكالا إنسانية ذات ملامح تعبيرية ، فيتأثر بها ، بشكل مباشر تقريبا (أشكال ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) ، منتقلا عبر ذلك التأثير إلى أولى مراحل إنتاجه المتميزة ، التي سميت بعد ذلك بالمرحلة الزرقاء ، وفي العام التالي ١٩٠١ ، يقدم صورة شخصية (شكل ٢٣) بدت مستلهمة من لوحة « تيتسيانو » (شكل ٢٤) من حيث البناء العام والملامح حيث تبدو الملابس قائمة بلا تفاصيل ، والخلفية فاتحة ، وحتى مكان الوجه في اللوحة واللحية والشارب والنظرة ، مع فارق التناول الأدائي بين كليهما بالطبع .



شكل (١٧)



شكل (١٨)



شکل (۱۹)



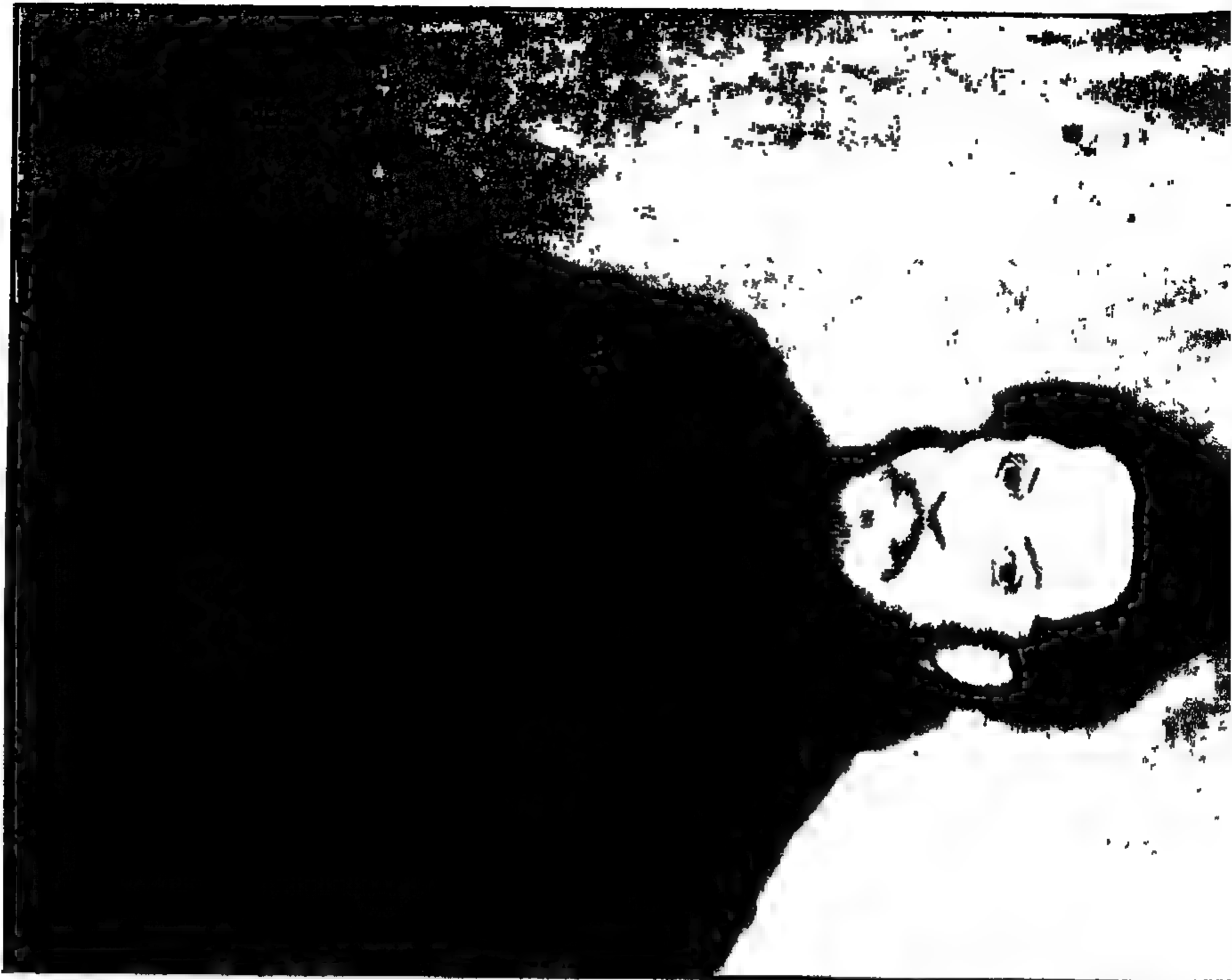
شکل (۲۰)



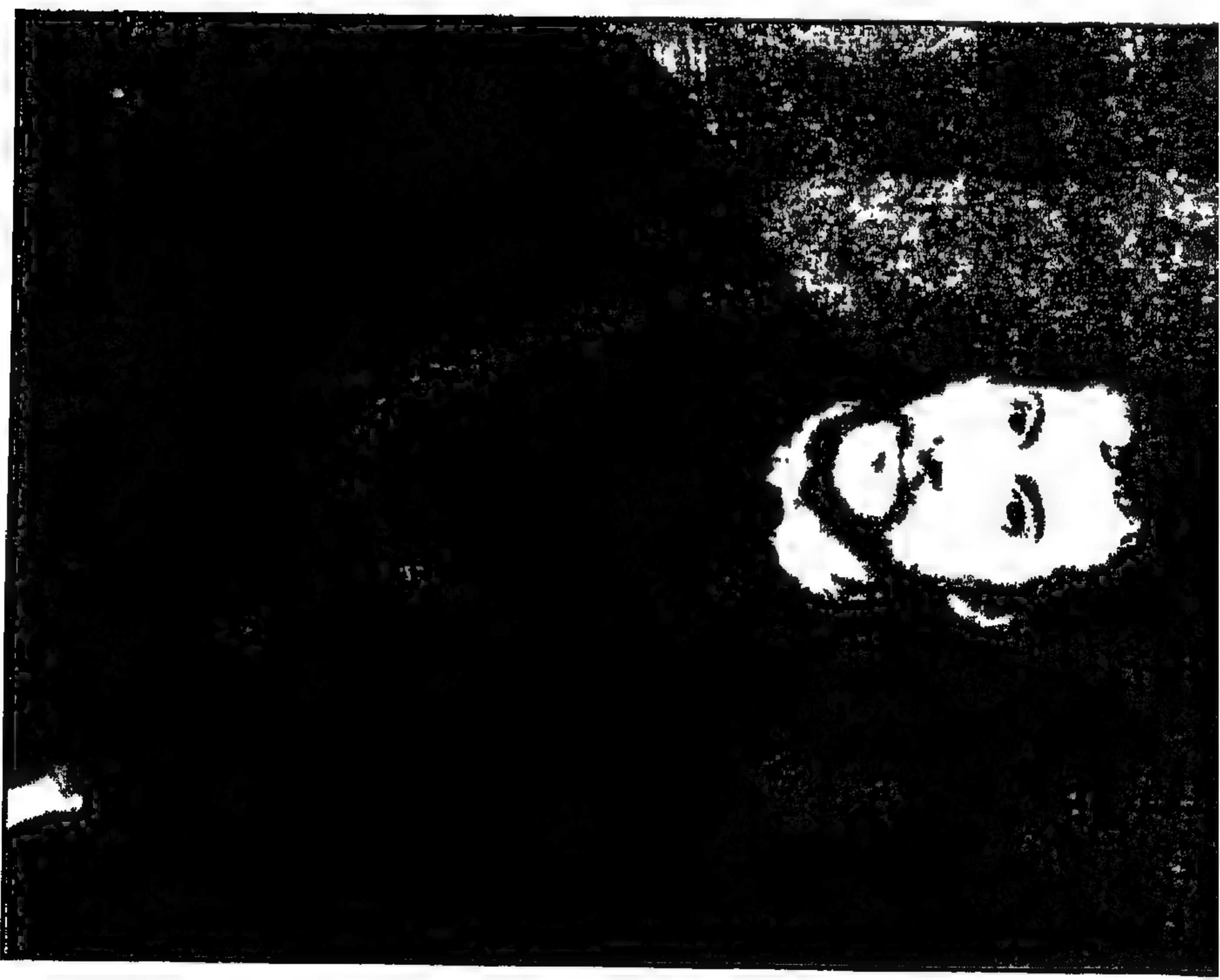
شکل (۲۱)



شکل (۲۲)



انظر اللوحة الملونة شكل (٢٤) ,



انظر اللوحة الملونة شكل (٢٣)

وفي عام ١٩٠٢ ، تبدأ ملامح فترته الزرقاء في التبلور عن طريق تأثره بشخص «الجريكو» المستطيلة وألوانها المشربة بزرقة تراجيدية ، حيث يبدو متأثراً في لوحته (شكل ٢٥) التي يصور فيها امرأتين ساكتتين تحمل ملامحهما قدرا من التعبير الحزين المتوافق ، وتلك القتامة التي يسبحان فيها ، بلوحة «الجريكو» (شكل ٢٦) التي قدم فيها نفس التكوين والحس العام تقريبا .

وفي عام ١٩٠٤ يتأثر بلوحة «ديجاه» الكواءة (شكل ٢٧) ، فيقدم نفس الفكرة ونفس وضع السيدة وحركة يديها ، (شكل ٢٨) منتقلا أثناء ذلك إلى ما سمي بالمرحلة الوردية في تجربته ، التي زهت فيها ألوانه ، وتخلص أثناءها من الحس المأسوي الذي غلب على مرحلته السابقة .

وفي نفس الفترة نجده يتأثر بلوحة «ليوناردو دافنشي» صبي وحصان (شكل ٢٩) فيقدم في عام ١٩٠٦ عملا مشابها من حيث التناول واللامح ، بل والحس العام (شكل ٣٠) .

وفي نفس العام ١٩٠٦ ، يبدأ تغييرا كبيرا وهاما في مفهوم التناول والبناء في تجربته الفنية ، حيث يقدم مجموعة أعمال يبدو فيها وقد تأثر بملامح الشخص النحتية الايبيرية^(١) القديمة بملامحها الجامدة ، (شكل ٣١) لعل أبرزها صورة جرتوود شتاين (شكل ٣٢) وكذلك صورته الشخصية (شكل ٣٣) ثم (شكل ٣٤) ، التي تبدو ملامحها أقرب ما تكون في جمودها وتحور العينين والحاجبين والأنف والفم إلى خطوط صريحة قوسية ، شبيها بملامح وجوه التماثيل النحتية الايبيرية (شكل ٣٥) .

وقد كان لذلك التأثير دور كبير ممهد لتأثره بعد ذلك بفن أكثر فطرية وغنى في التعبير هو النحت الأفريقي ، حيث نجده في عام ١٩٠٧ يقدم مجموعة أعمال يبدو فيها متأثرا بملامح النحت الافريقي (شكل ٣٦) ، لعل أهمها لوحتا الراقصة (شكلا ٣٧ ، ٣٨) اللتان مهدتا ، لما قدمه بعد ذلك في لوحته الهامة «نساء أفينيون» ، التي بدأ التحضير لها

(١) ايبيريا : شبه جزيرة أسبانية تعود إلى ما قبل عصر الرومان .

بما يشبه البحث فيما قدمه « سيزان » من منطق بنائى للأشكال ، حيث نجده فى نفس العام ١٩٠٧ ، يقدم تصورا أوليا لها (شكل ٣٩) مشابها لما قدمه سيزان قبل ذلك عام ١٨٩٧ (شكل ٤٠)

ومن منطق البناء الهندسى للأشكال لدى سيزان ، وملاحح التحوير التعبيرى الحاد فى النحت الافريقى كما فى الأشكال (٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨) وكذلك متأثرا بوحدة التعبير لدى الوحشيين^(١) ، نجده يؤلف أولى لوحاته الهامة والمؤثرة فى تاريخ الفن الحديث ، وهى « نساء أفينيون » ، التى قدم فيها « رؤية » واعية بمعنى العلاقة بين « التركيب البنائى » والتعبير « و « حرية التأليف » وصولا إلى « لغة » شديدة الحيوية وشديدة الخصوصية معا . محققا بذلك أولى خطوات الفن التكعيبى ، الذى غير كثيرا فى مفهوم التناول والتركيب والبناء فيما أتى بعده خلال القرن العشرين . فالأهمية هنا للفن التكعيبى ليست لما خلفه من أعمال لأنها كثيرا ما بدت « كاللعب العبثى » ، أو التحليل العقلى للأشكال بهدف التحليل فحسب ، وكثيرا أيضا ما جاءت باردة ، غير قادرة على الاستمرار كلغة مؤثرة ، وإنما الأهمية فيه ، تكمن فيما أرساه من « وعى » بأهمية البناء وحرية التحوير ، بهدف الوصول إلى شكل قوى متماسك للعمل الفنى ، راسخ حتى وإن جاء تعبيرا عن الرقص . التكعيبية إذن التى قدمها تكمن أهميتها فى « الدور الهام » وليس « القيمة » ، والدور المؤثر هنا قد أضفى قدرا ضخما من الأهمية على الأعمال التكعيبية الأولى ، ربما فاقت أحيانا أهمية التفرد وغنى الشكل فيها .

وفى الفترة من عام ١٩٠٧ وحتى عام ١٩١٨ ، ينشغل بيكاسو كلية فى بلورة ملاحح التكعيبية وإرساء معطياتها للشكل ، ثم الخروج منها بنتائج فى البناء والتأليف متخطيا مجرد التحليل الهندسى للأشكال نحو التأليف الحر الذى يمتزج فيه التعبير بهندسة البناء التركيبى .

(١) اتجه فنى ظهر فى نفس الفترة بزعامة ماتيس وكان للون الساخن الشديد التناقض دور هام فيه .



شکل (۲۵) .



شکل (۲۶) .



شکل (۲۸)



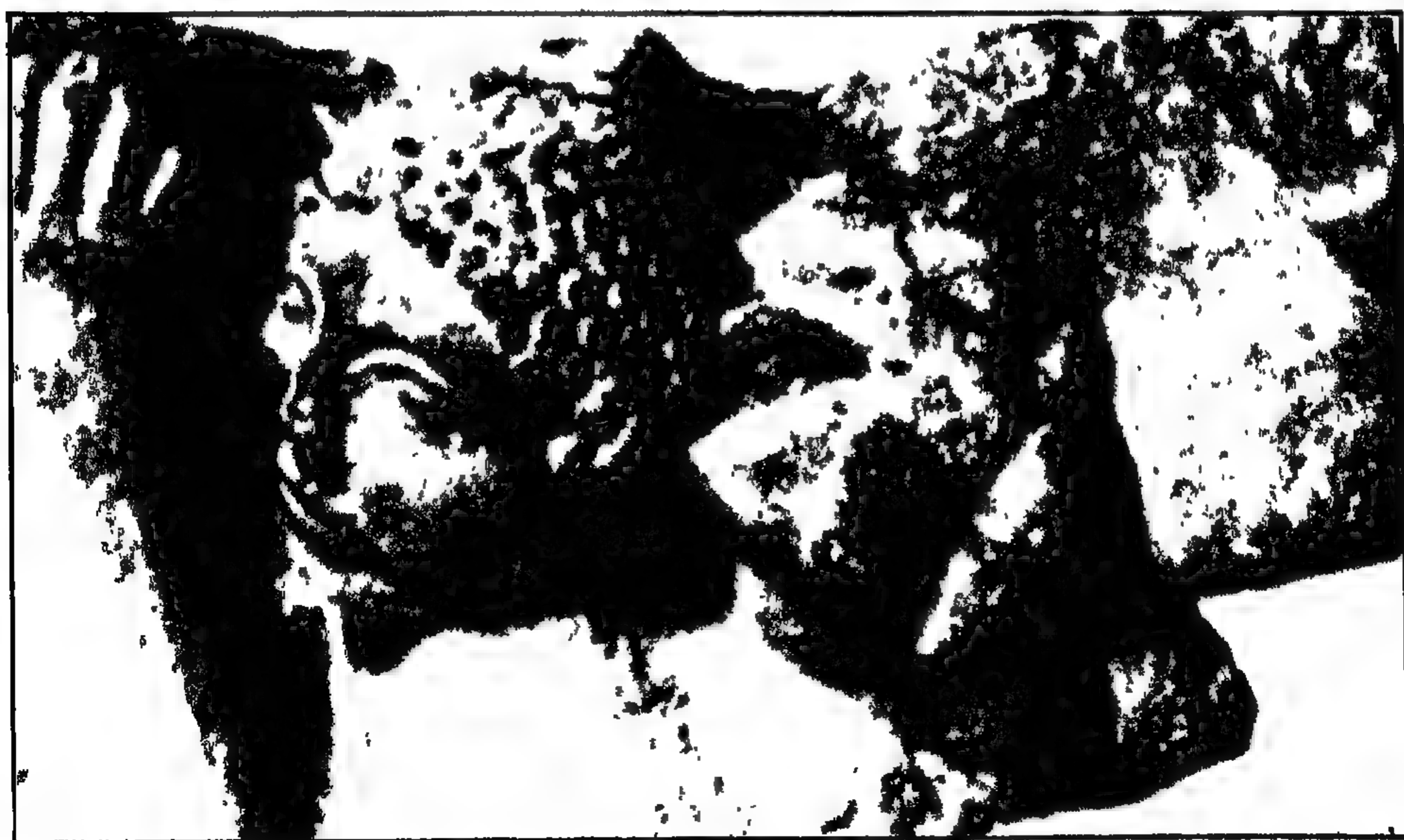
شکل (۲۷)



شکل (۳۰)



شکل (۲۹)



شکل (۳۱)



شکل (۳۳)



شکل (۳۲)



شکل (۳۵)



شکل (۳۴)



شکل (۳۷)



شکل (۳۶)



شکل (۳۸)



شکل (۳۹)



شکل (۴۰)



شکل (۴۲)



شکل (۴۱)



شکل (۴۴)



شکل (۴۳)



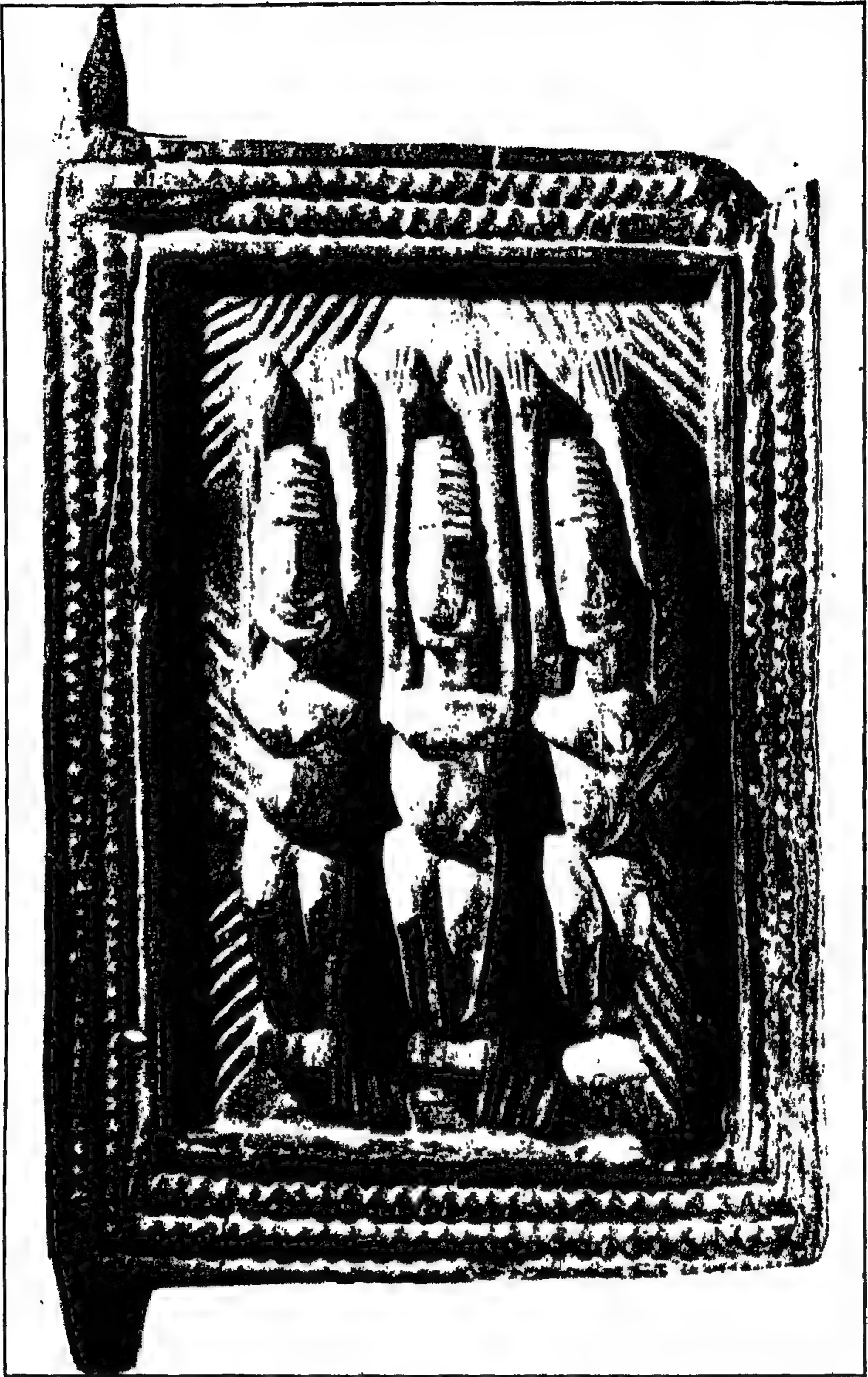
شکل (۴۷)



شکل (۴۸)

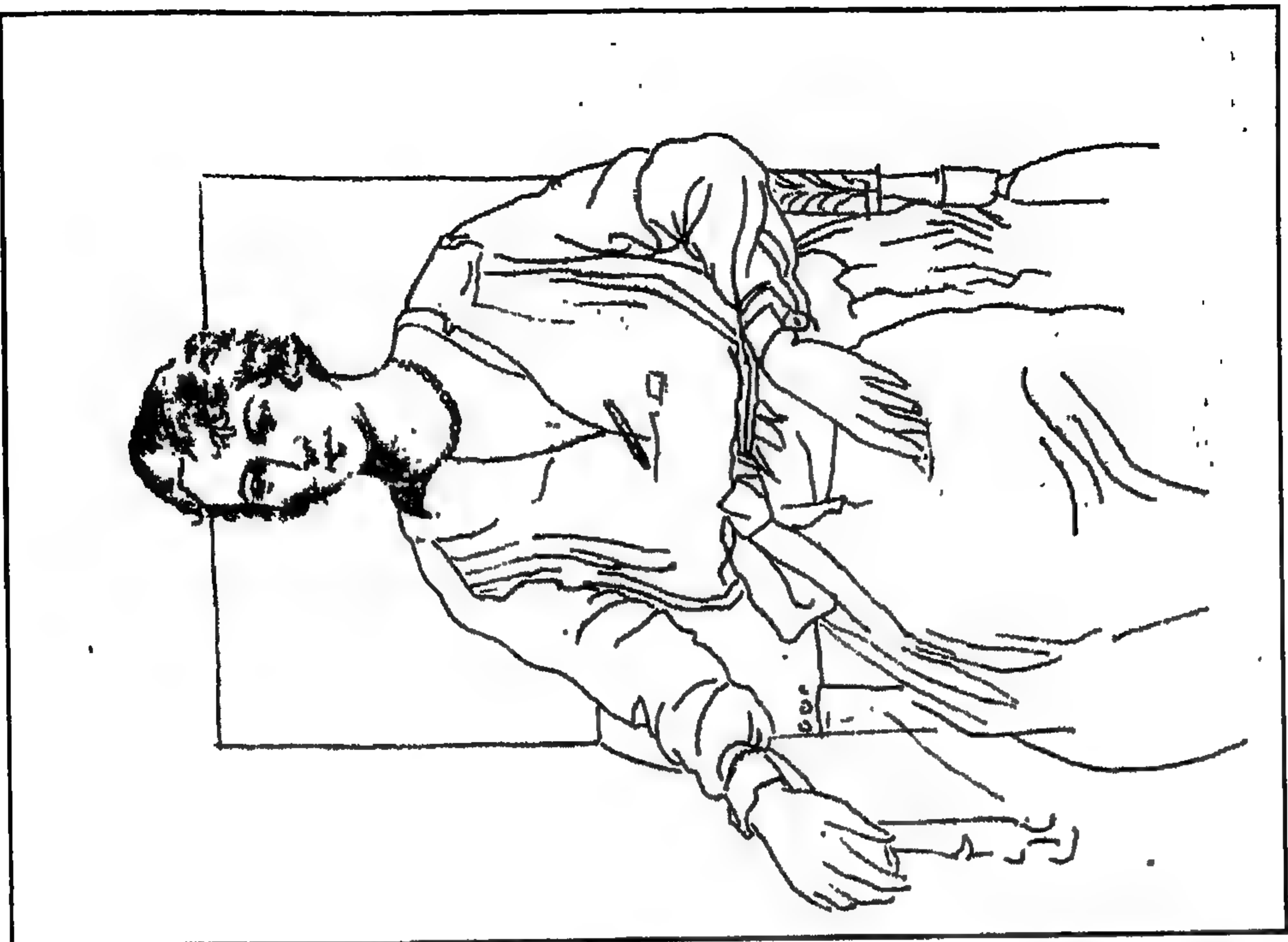


شکل (۴۷)



شکل (۴۸)

شکل (۴۹)



شکل (۵۰)



وربما بحثا عن مخارج من قيود الهندسة التصميمية وتلمسا لأساليب جديدة (لإنهاء لتجربة) يعود ثانية للشكل الإنسانى كما هو دون تحوير ، يداعبه عن طريق البحث فيما خلفه السابقون ، حيث نجده فى عام ١٩١٨ يقوم بما يشبه « المذاكرة » للوحة « أنجر » (شكل ٤٩) ، ليقدّم رسما مشابها وبنفس منطق التناول (شكل ٥٠)

وفى عام ١٩٢١ ، يستلهم لوحة « بوسان » (شكل ٥١) فى عمل لوحته الهامة « ثلاث ساء عند النبع » (شكل ٥٢) ، مبلورا فيها أبحاثه فى ملامح الفن الكلاسيكى الإغريقى لى أسفرت لديه بعد ذلك عن نتاجات متميزة بملامح شخوصها الضخمة وهدوء حركتها واتزانها .

كما يبدو فى لوحته التى قدمها عام ١٩٢٣ (شكل ٥٣) المستلهمة من تمثال براكستيل لإغريقى (شكل ٥٤) .

وبعد أكثر من عشر سنوات ، نجد « بيكاسو » يعود للكلاسيكيات الممجدة للشكل الإنسانى ثانية ، سواء كانت فنونا إغريقية ورومانية ، أو فنونا مستلهمة منهما كما فى لكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر ، ولكنه يعود هنا مستوحيا إياها بأسلوب مختلف ، أكثر تحررا وتعبيرية بل وغبابة أحيانا .

ففى (شكل ٥٥) نجده يستلهم لوحة « دافيد » « موت مارات » (شكل ٥٦) فى عمل تركيبية جديدة أكثر حيوية فى البناء وإن تميزت بقدر من السخرية المريرة المنعكسة من ملامح الشخوص تختلف عن ذلك الحس المأسوى فى لوحه دافيد .

وفى عام ١٩٣٧ نجده يقوم بعملية « جمع » واع لعدد المصادر فى تركيبية حيوية غنية سفرت عن لوحته « الجرنىكا » التى تعد أهم أعماله على الإطلاق ، إن لم تكن أهم نتاجات الفن الحديث أيضا خلال القرن العشرين .

فنجده فى (شكل ٥٧) وهو تفصيل من « الجرنىكا » يستلهم وجه تمثال أفروديت (شكل ٥٨) للنحات الإغريقى « براكستيل » (٤٥٠ ق.م) .

وكذلك يستلهم بساطة التحوير فى ذلك الوجه الإغريقى (شكل ٥٩) ، مازجا نليهما فى توليفة شكلت ملامح العديد من شخوصه بعد ذلك .

وفي تفصيل آخر من « الجرنیکا » (شكل ٦٠) ، يستلهم رسماً لأنجر (شكل ٦١) وكذلك تفصيل من لوحة لروبنز (شكل ٦٢) في تصوير شكل لمحارب ملقى على الأرض .

وفي تفصيل آخر من نفس اللوحة (شكل ٦٣) نجده يستلهم رسماً آخر لأنجر (شكل ٦٤) وتفصيلاً من لوحة « دافيد » (نساء سابين) (شكل ٦٥) في تصوير حركة الاستغاثة وامتداد الذراعين لأعلى .

وفي (شكل ٦٦) نجده يستلهم إيقاع الحركة التعبيرية في تمثال « برنيني » (شكل ٦٧) وتدفعها مائلة لأعلى .

وفي (شكل ٦٨) يبدو في تفصيل آخر من نفس اللوحة وقد استلهم حركة الذراع وشكل رأس المرأة في لوحة « ديلاكروا » (شكل ٦٩) وكذلك شكل رأس المرأة في رسم لأنجر (شكل ٧٠) ، حيث نجد أن الرأس في اللوحات الثلاثة . يأخذ شكلاً كمثرياً واحداً تقريباً يتميز في هيئته بالاندفاع من اليمين ليساركما في (شكل ٧١) .

وفي (شكل ٧٢) وهو أحد الرسوم التحضيرية « للجرنیکا » ، يبدو وقد استفاد من ذلك التفصيل في لوحة « دافيد » نساء سابين (شكل ٧٤) .

ولم يقتصر الأمر على التفاصيل ، وإنما تعداها نحو التكوين العام وإيقاع حركة الأشكال فيه ، حيث يبدو وقد استفاد من ذلك التكوين المثلثي الذي تبنى عليه لوحة « ديلاكروا » الحرية تقود الشعب » (شكلاً ٧٥ ، ٧٦) وكذلك تدفق الضوء من رأس مثلث إيهامي أعلى لوحة « الجريكو » منظر من توليدو (شكلاً ٧٧ ، ٧٨) كما يبدو في لوحته « جرنیکا » (شكل ٧٩) ، وقد أقام البناء على مثلث رئيسي في منتصف اللوحة ، ثم جعل من شكل العين في أعلاها بؤرة لإشعاع خطوط وهمية هابطة لأسفل رابطة للعناصر بشكل إيهامي .

وهكذا تبدو « الجرنیکا » كعمل جمعي لعديد الخبرات المستقاة من مصادر متنوعة تدوب معطياتها في تركيبة جديدة متسقة ومتفردة .

وبعد « الجرنیکا » بما يقرب من عشرات السنوات ، تتحول استفادات « بيكاسو » من نتاجات السابقين إلى ما يبدو كالشحن للذهن ، واستكشاف طرق ومسالك جديدة

بالتنوع على عديد من التراكيب المتسقة لفنانين ضخام ، دون انسجان في معطيات الشكل لديهم ، ودون توقف إزاء ملامحه ، حتى وإن قام بالنقل تماما عنهم .

فها هو ذا في عام ١٩٤٤ يقوم باستلهم لوحة « بوسان » (شكل ٨٠) بنفس تكوينها وبنفس حركة شخوصها وحتى بنفس توزيعات الضوء والظل فيها ، في لوحته (شكل ٨١) التي لا تنبئ على تصوير موضوع كما عند « بوسان » وإنما تقوم على صنع إيقاع حيوى بين عديد الشخوص المحورة والمتداخلة في حيوية ، بحيث تصبح اللوحة كحوار بين حركة الخط المؤلف للأشكال ، وتناثر الفاتح في نقاط تبادلية مع القاتم بشكل حيوى .

وفي عام ١٩٤٩ يقوم باستلهم لوحة « كراناخ » (شكل ٨٢) في عمل عدة لوحات بدت كالتنويكات على شكل أساسى ، هو نفس الشكل لدى « كراناخ » مع تغيير في أسلوب التناول الأدائى من لوحة لأخرى .

ففى الوقت الذى يقوم فيه « كراناخ » بتصوير سيدة وطفل بشكل أقرب إلى التسجيل الأكاديمى ، نجد بيكاسو فى (شكل ٨٣) يقوم باستخدام الخط الرشيق الحيوى الناحل بعد غلظة ، والمرتعش واهيا تارة ، والصريح الواضح أخرى ، فى تصوير شخوصه التى تبدو هنا كوسائل فحسب ، لصنع حالة من الاستمتاع بحركة الخط وحيويته .

ونفس الأمر تقريبا فى لوحته (شكل ٨٤) ، مع فارق إضفاء قدر أعلى من التغيير فى اللمسات بحيث أصبح الشكل أكثر تعبيرية وحدة .

ونفس الأمر تقريبا نجده فى لوحته (شكل ٨٥) مع فارق الميل هنا لصنع تكوين متماسك ، بدا فيه التناول الأدائى أكثر هدوءا وأشد تحورا .

وفي عام ١٩٤٩ ، يستلهم بساطة التركيب وفانتازيا الشكل الزخرفى ، بل ورشاقة الخط المؤلف للملامح الشكل فى لوحة « ماتيس » (شكل ٨٦) ، لعمل لوحة مشابهة تقريبا (شكل ٨٧) .

وفي عام ١٩٥٠ ، يقوم باستلهم لوحة « كوربيه » (شكل ٨٨) فى عمل تركيبة متشابهة من حيث التكوين ، ولكنها مختلفة تماما من حيث تناول الشكل والأداء معا (شكل ٨٩) مقتربا فيها من حيث الأداء ومنطق حركة الخطوط وما تحصره من مساحات ، من منطق التناول الأدائى لدى « بول كلى » (شكل ٩٠) حيث نجده يملأ السطح بخطوط منحنية ومنكسرة قائمة ، تحيطها خطوط فاتحة وهكذا كما فى (شكل ٩١) .

شکل (۱۰)



شکل (۱۲)





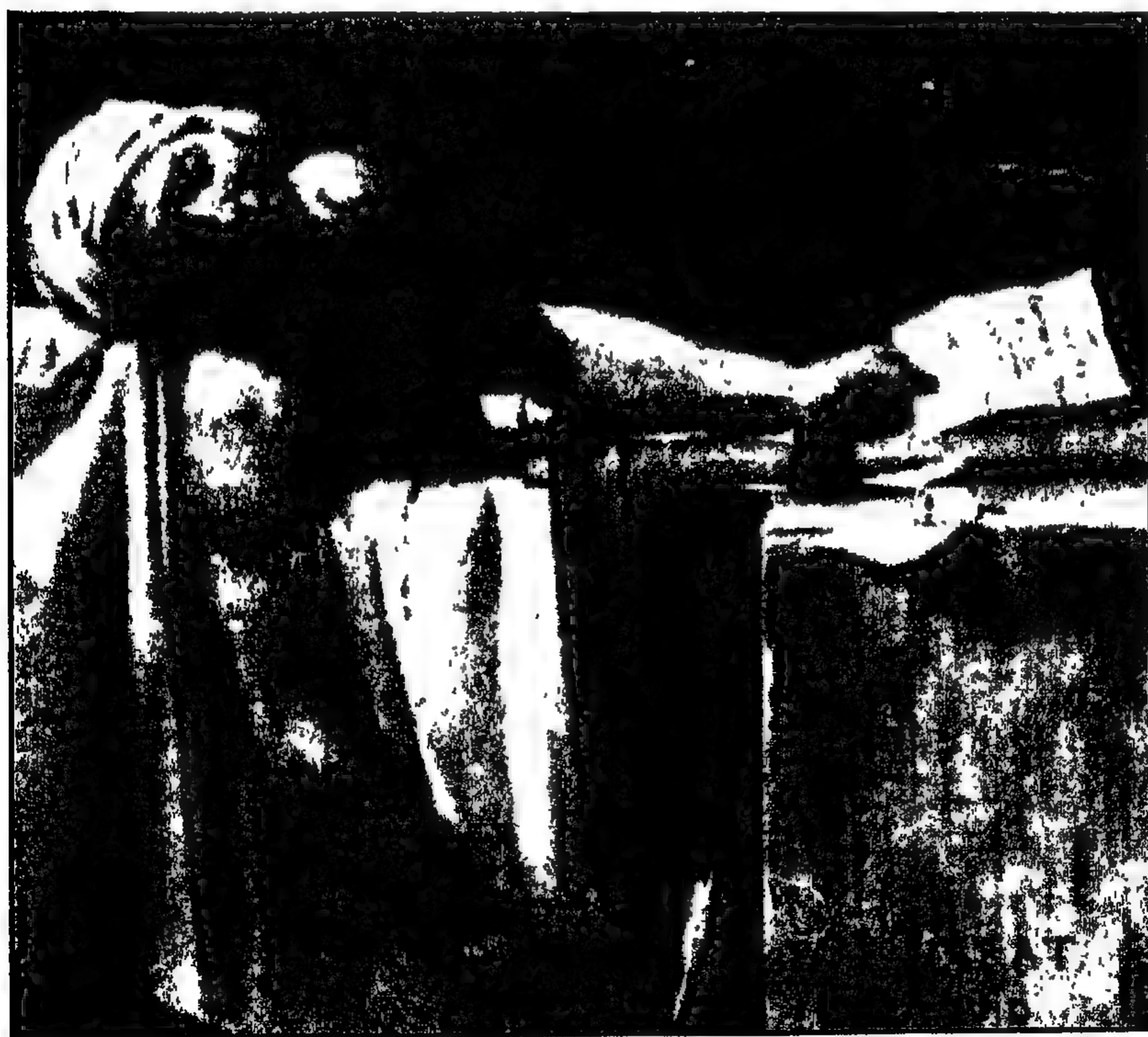
شکل (۵۴)



شکل (۵۳)



شکل (۵۵)



شکل (۵۶)



شکل (۵۹)



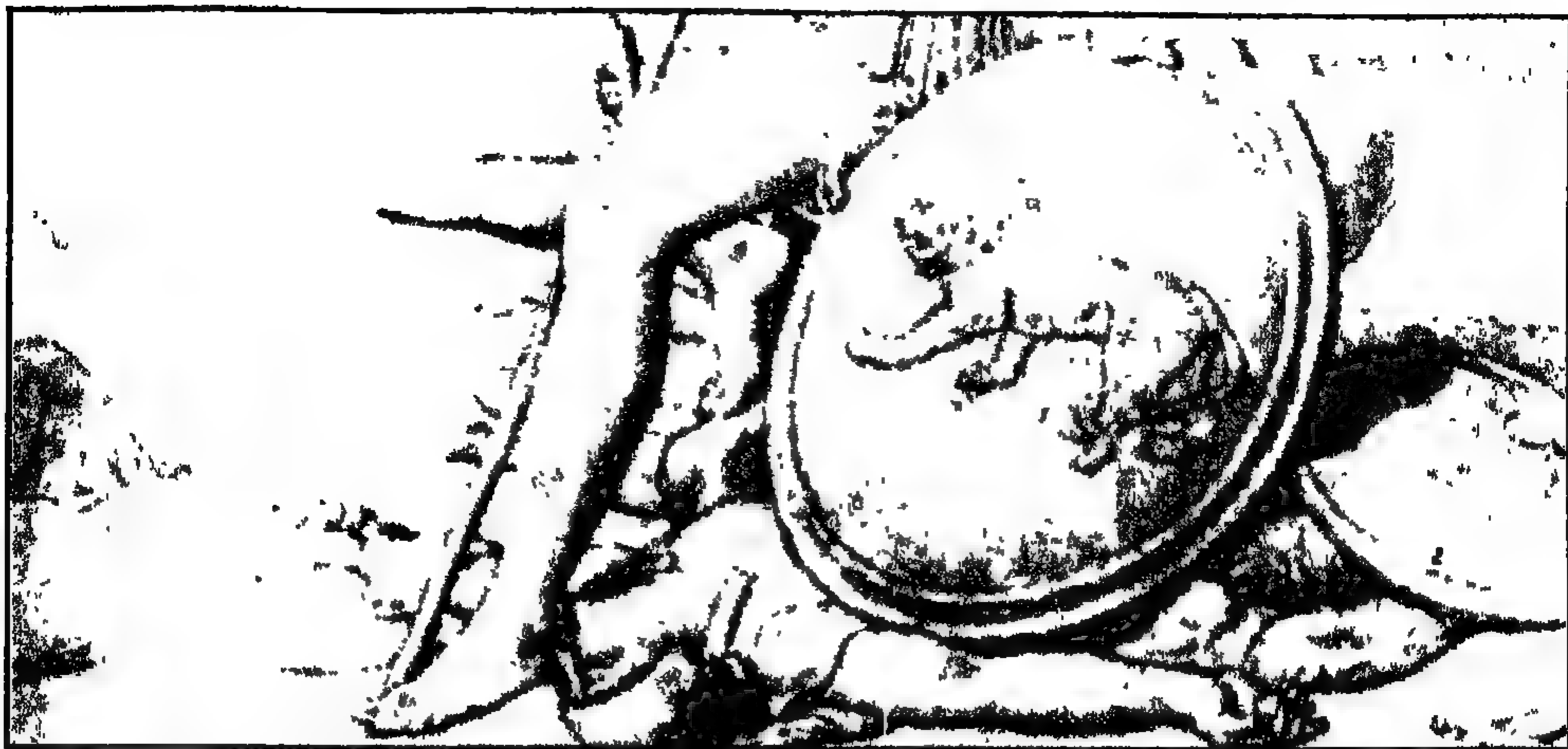
شکل (۵۸)



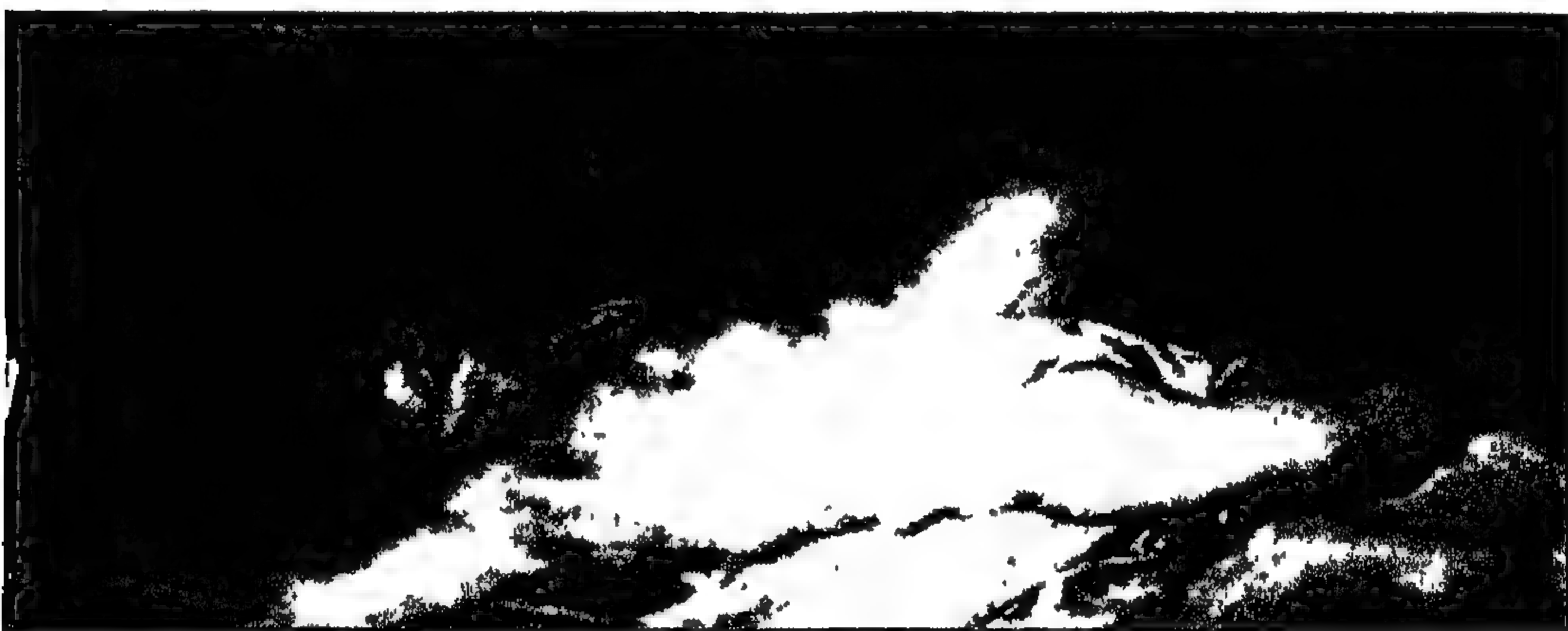
شکل (۵۷)



شکل (۶۰)



شکل (۶۱)



شکل (۶۲)



شکل (۶۴)



شکل (۶۳)



شکل (۶۵)



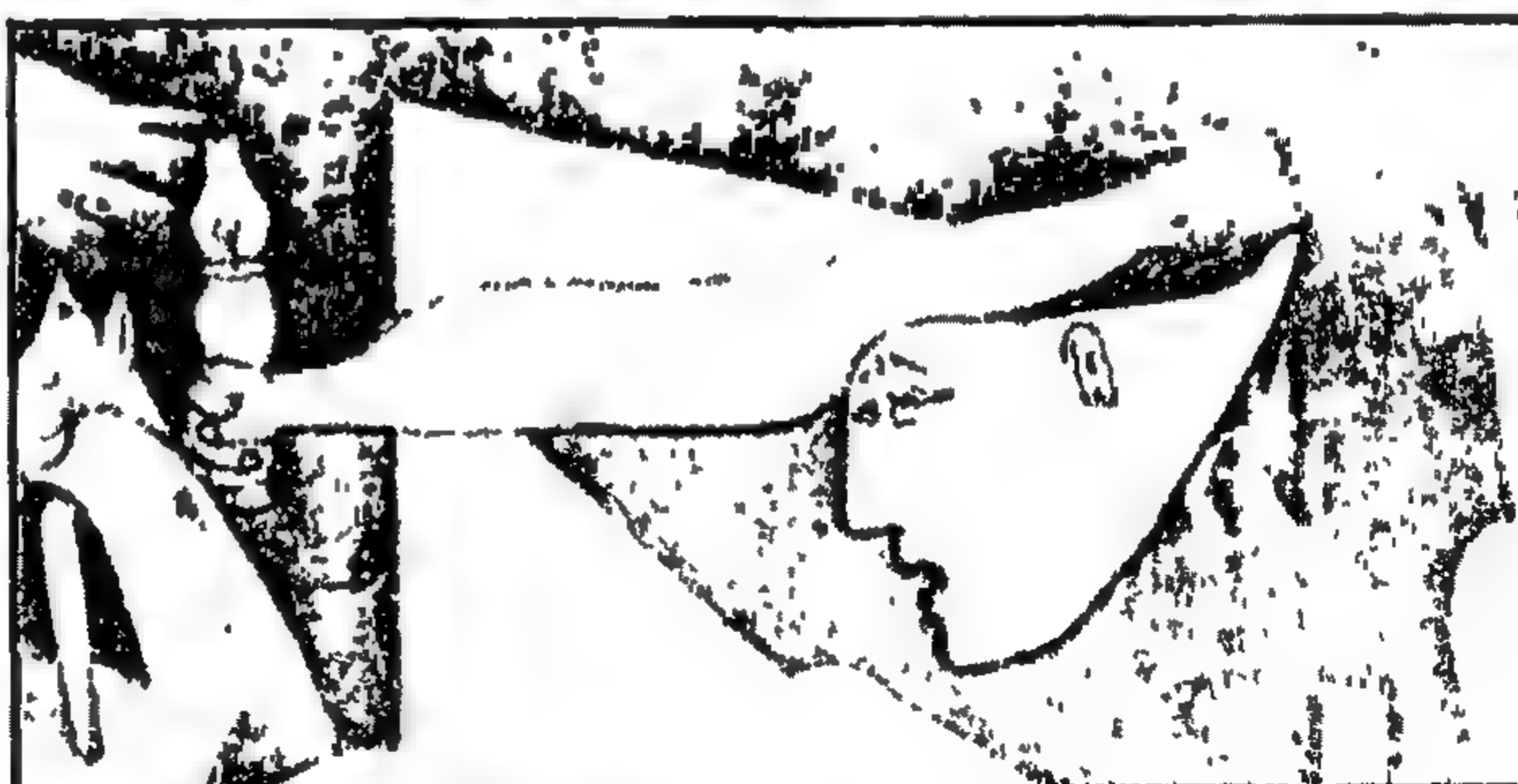
شکل (۶۶)



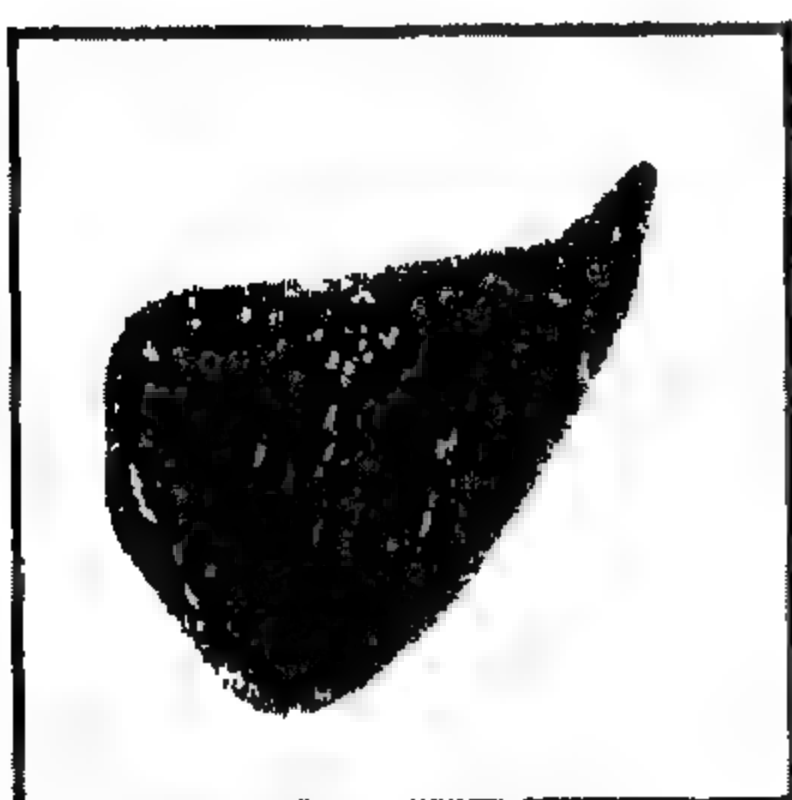
شکل (۶۷)



شکل (۷۰)



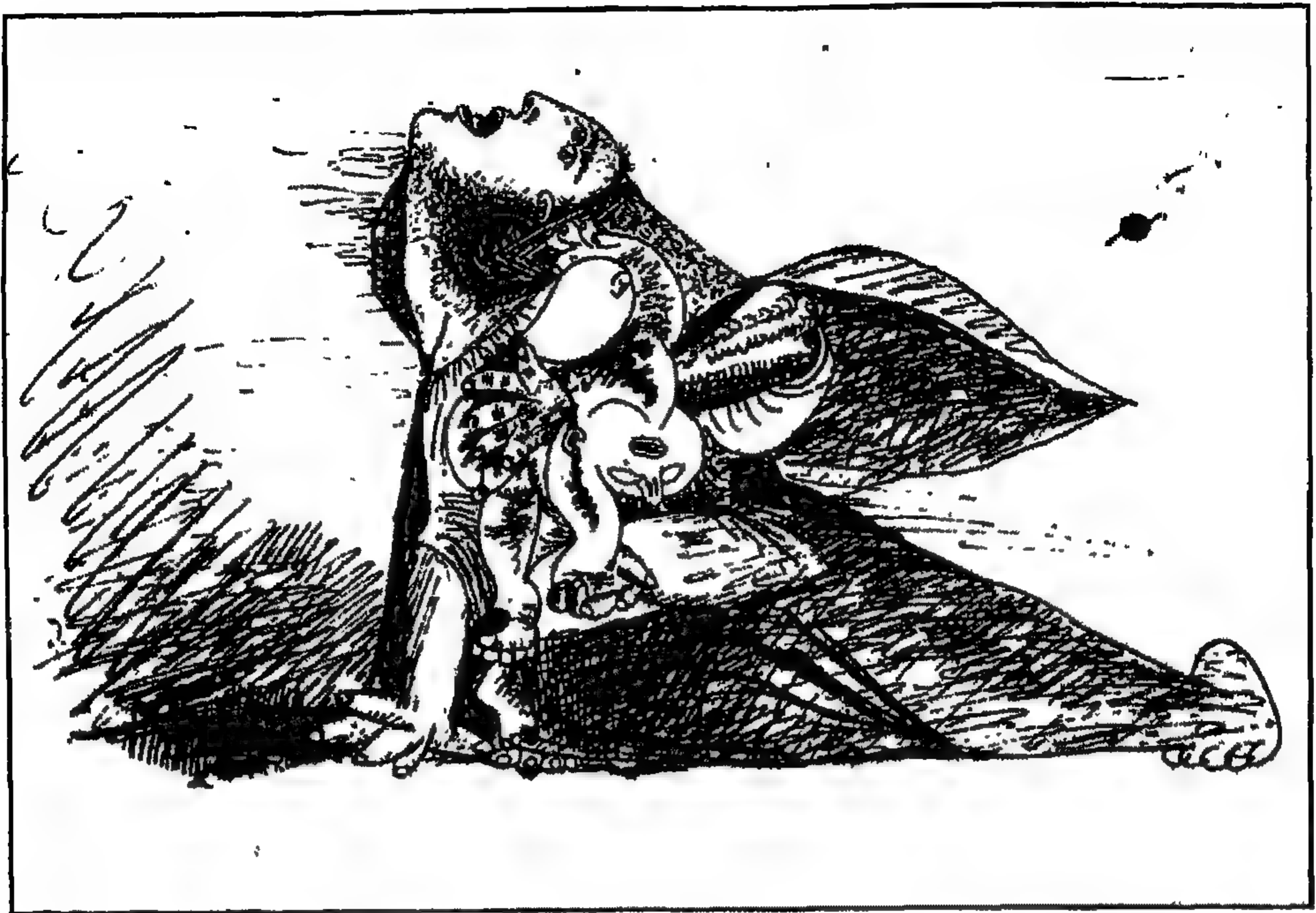
شکل (۶۸)



شکل (۷۱)



شکل (۶۹)



شکل (۷۲)



شکل (۷۴)



شکل (۷۵)



شکل (۷۶)



شکل (۷۸)



شکل (۷۷)



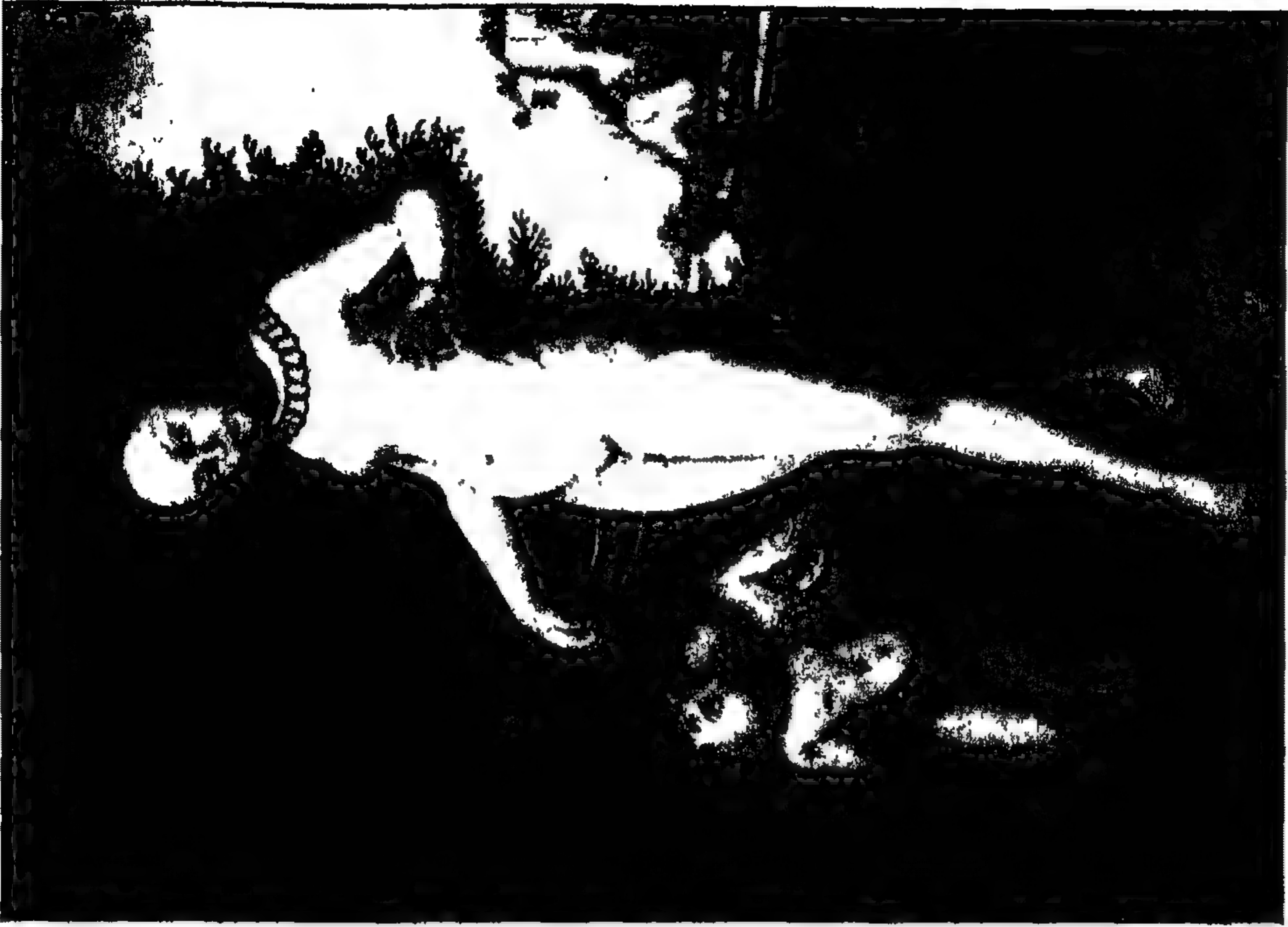
شکل (۷۹)



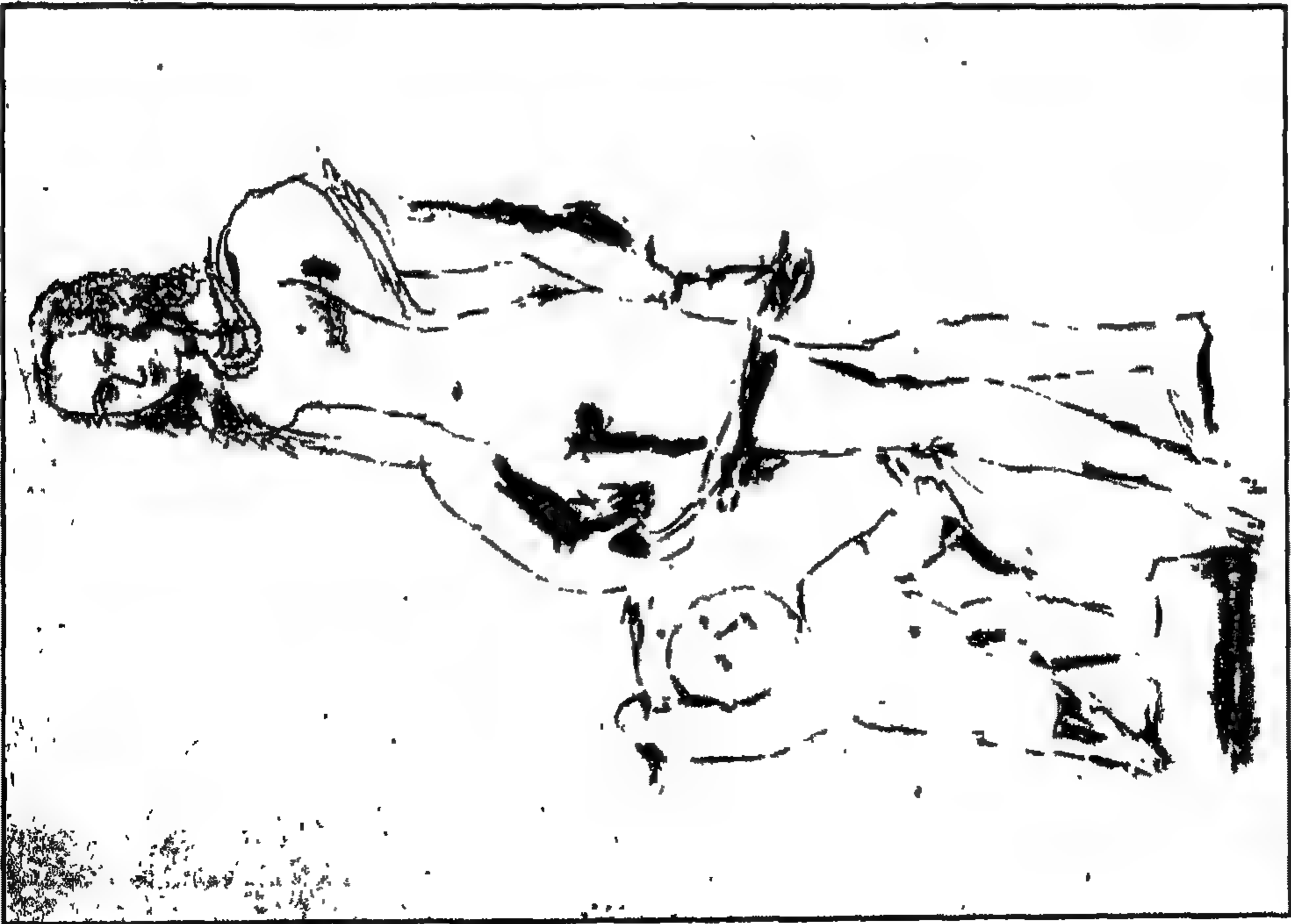
شکل (۸۰)



شکل (۸۱)



شکل (۸۲)



شکل (۸۳)



شکل (۸۴)



شکل (۸۵)



شکل (۸۶)



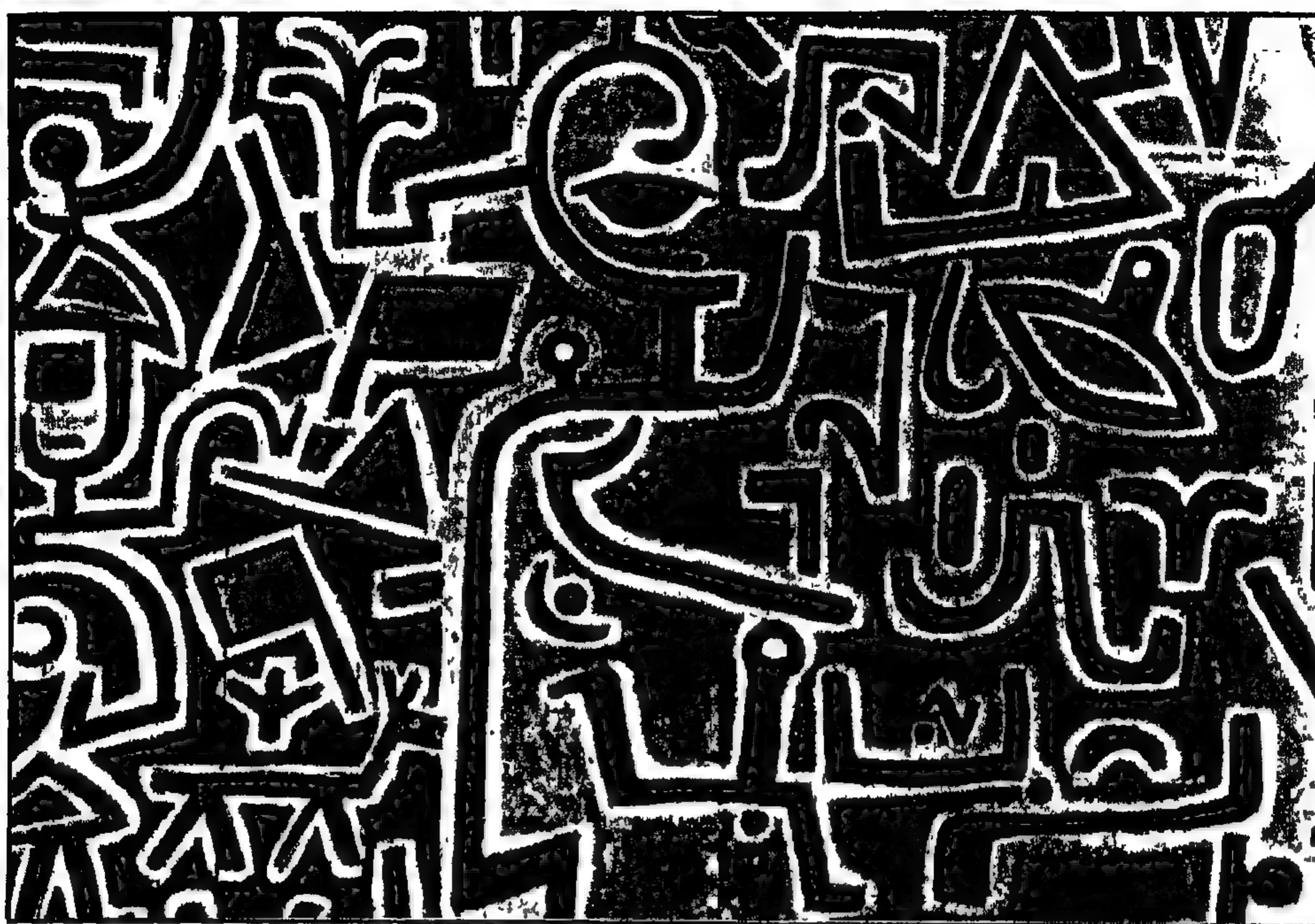
شکل (۸۷)



شکل (۸۸)



شکل (۸۹)



شکل (۹۰)



شکل (۹۱)

وفي نفس العام ١٩٥٠ ، وبنفس منطق الأداء ، وأسلوب التصوير في ملامح الأشكال نجده يستلهم لوحة « الجريكو » (شكل ٩٢) في عمل تركيبة خاصة جدا (شكل ٩٣) فقد فيها الأصل ملامحه ، وتحول إلى مثير تكويني فحسب .

ونفس الأمر أيضا في لوحته المسماة « مأساة كوريا » (شكل ٩٤) ، حينما قام باستلهم لوحة « جويا » (شكل ٩٥) المسماة « ٣ مايو » ، حيث استفاد من التكوين العام ، وحس الهجوم والسلبية بين أشكال الجنود المسلحين والعزل من النساء .

وفي عام ١٩٥٥ يتناول لوحة « ديلاكروا » (نساء من الجزائر) (شكل ٩٦) كمثير أولى ، يقوم بالتنوع عليه في عديد من اللوحات (أشكال ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠) مغيرا في ملامح الأشكال وفي إيقاع التركيب داخل التكوين ، بل وفي قدر الحركة الموحية للخطوط المتكسرة أحياء - اللينة أحيانا أخرى .

وفي عام ١٩٥٦ ، يقوم بتصوير منظر داخل الاستوديو (شكل ١٠١) ، يبدو قريبا جدا من منطق تناول « ماتيس » الأدوات ذى الحس الزخرفي لوحته (شكل ١٠٢) وفي عام ١٩٥٧ يتناول « بيكاسو » لوحة « فيلاسكيز » (شكل ١٠٣) كمثير أولى فحسب ، يقوم باستلهامه في عديد من الأعمال المتباينة من حيث التركيب والإيقاع ولامح الأشكال تحمل قدرا كبيرا من الحرية في الأداء ، ومزاوجات الهندسة البنائية العقلية ، بالأداء ذى الحس الفطري الأقرب في بساطته من بساطة رسوم الأطفال الفطرية (أشكال ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧) .

وفي عام ١٩٦٠ يستلهم لوحة « مانيه » (الغذاء على العشب) (شكل ١٠٨) في عمل مجموعة أعمال تعد أهمها لوحة (شكل ١٠٩) التي قدمها عام ١٩٦٠ و (شكل ١١٠) التي قدمها عام ١٩٦١ ، وفيها يبدو وقد احتفظ فقط بالتكوين العام وأماكن الشخوص به ، ثم غير تماما الملامح بحيث تصبح جزءا منطقيا في ذلك النسيج ، الذى يبدو كالمزاوجة بين فطرية الأداء ، وحرية التأليف والسخرية في التعبير فيما يشبه الشقاوة .

ولعل آخر تنويعاته الاستلهامية لأعمال فنية سابقة ، هي تلك اللوحة (شكل ١١١) التى يستلهم فيها لوحة « دافيد » (نساء سابين) (شكل ١١٢) ، محورا في التكوين العام

وحركة الشخص ، مستفيدا فحسب من الملامح للوحة دافيد مرتفعا فوقها بذلك التعبير الحاد المنعكس عن تداخل الشخص وتقاطعات الخطوط المؤلفة لها والموحية بتقوساتها والتفافاتها بحركة داخلية فوارة تعكس قدرا كبيرا من التعبير .

وهكذا يبدو « بيكاسو » وقد استفاد من روافد عديدة بشكل مباشر ، كما في استلهامه لعديد من الأعمال الفنية في عصور مختلفة ، وبشكل غير مباشر ، حينما يستلهم منطق البناء الهندسي كما عند سيزان مثلا ، ورشاقة الخط وإيجاءه بالحركة التعبيرية عند «لوتريك وماتيس» وثقل الشكل وتماسكه في الفن الإغريقي ، وفطرية الحس وسخونته في النحت الإفريقي وهكذا ، تتعدد الروافد لتنصهر داخل معمله الداخلي ، ليتمثلها بعد ذلك تراكيب ونتائج غنية متفردة ، بل ومؤثرة في نتاج العصر الحديث الفني كله .



شكل (٩٢)



شکل (۹۳)



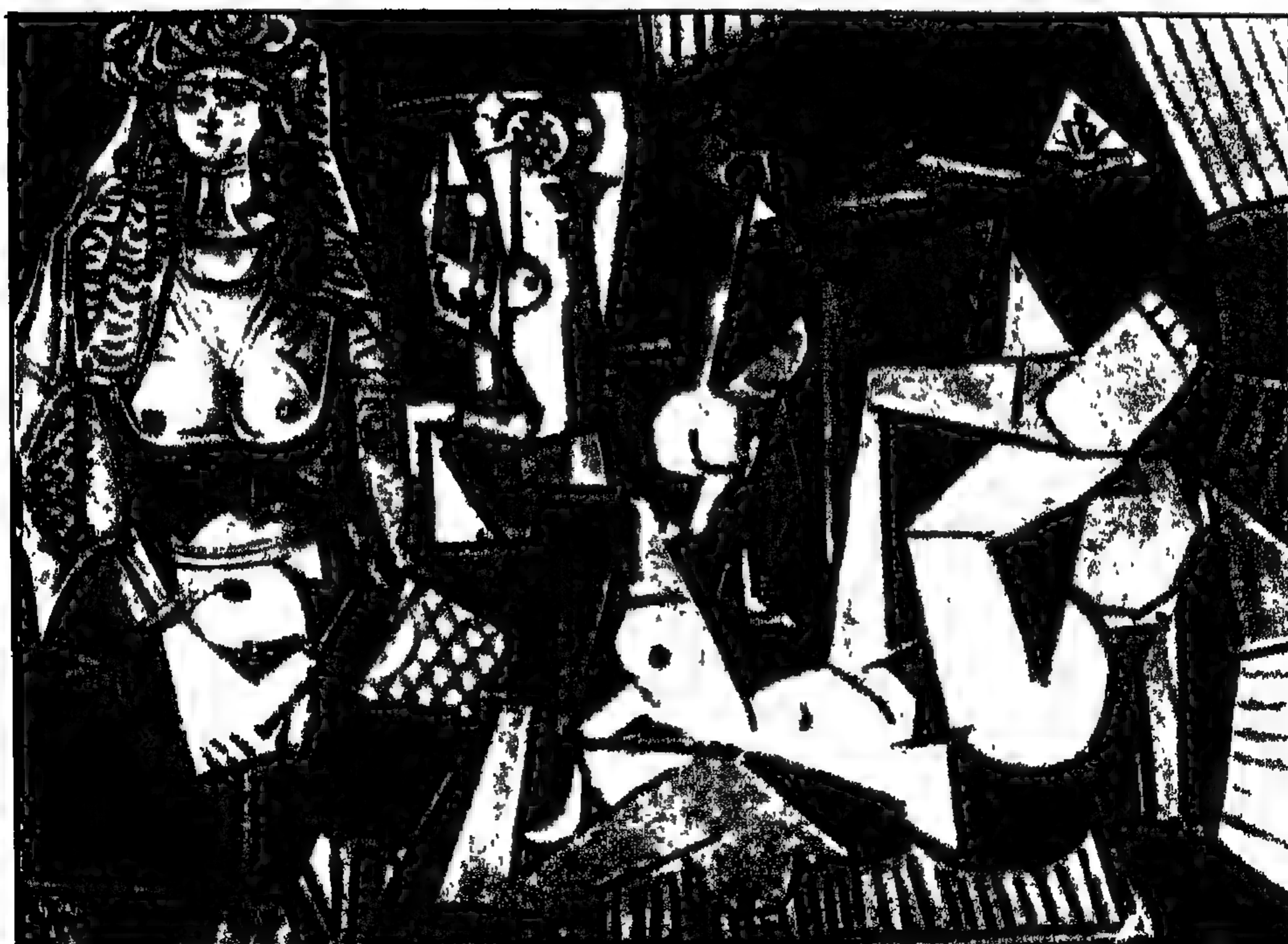
شکل (۹۴)



شکل (۹۵)



شکل (۹۶)



شکل (۹۷)



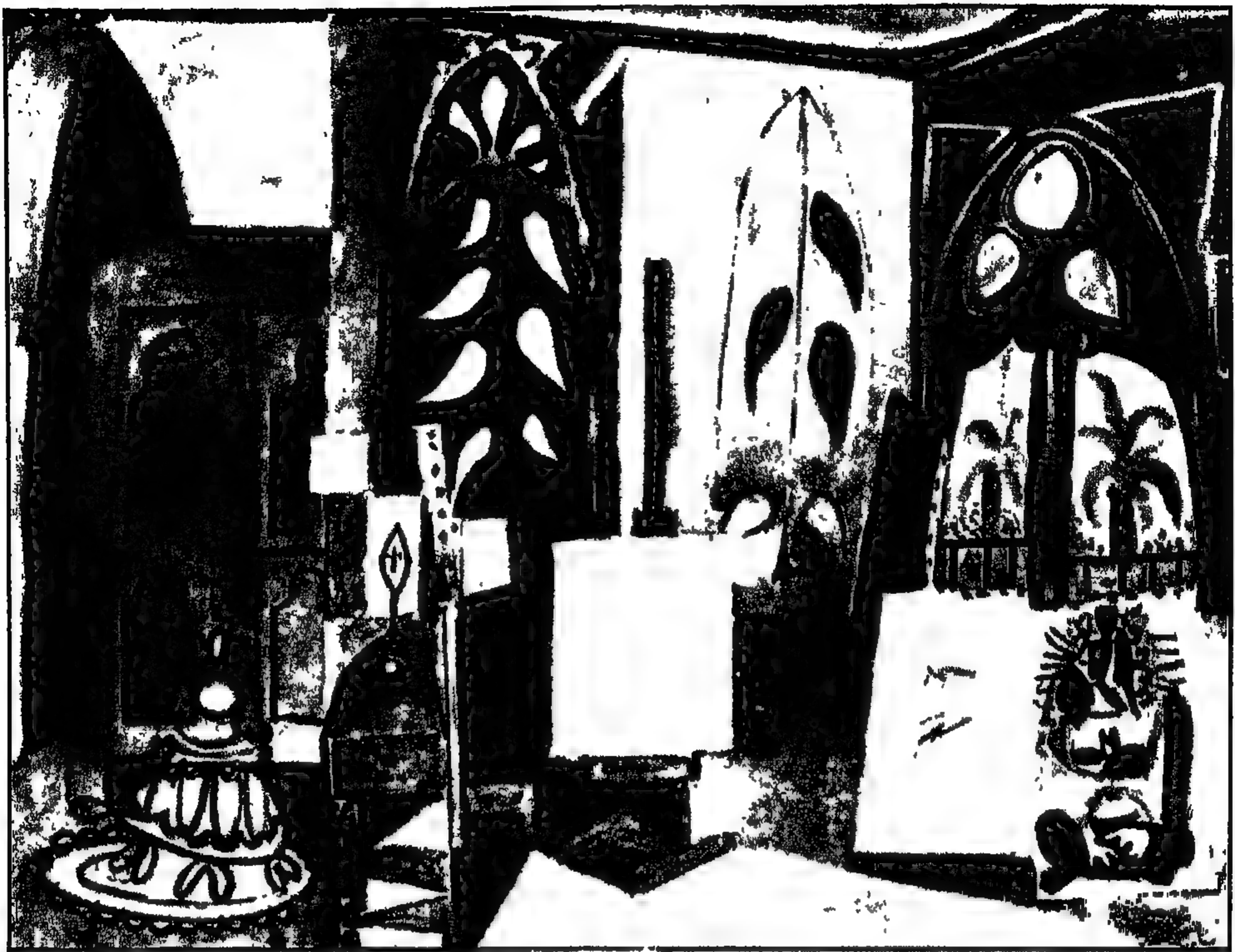
شکل (۹۸)



شکل (۹۹)



شکل (۱۰۰)



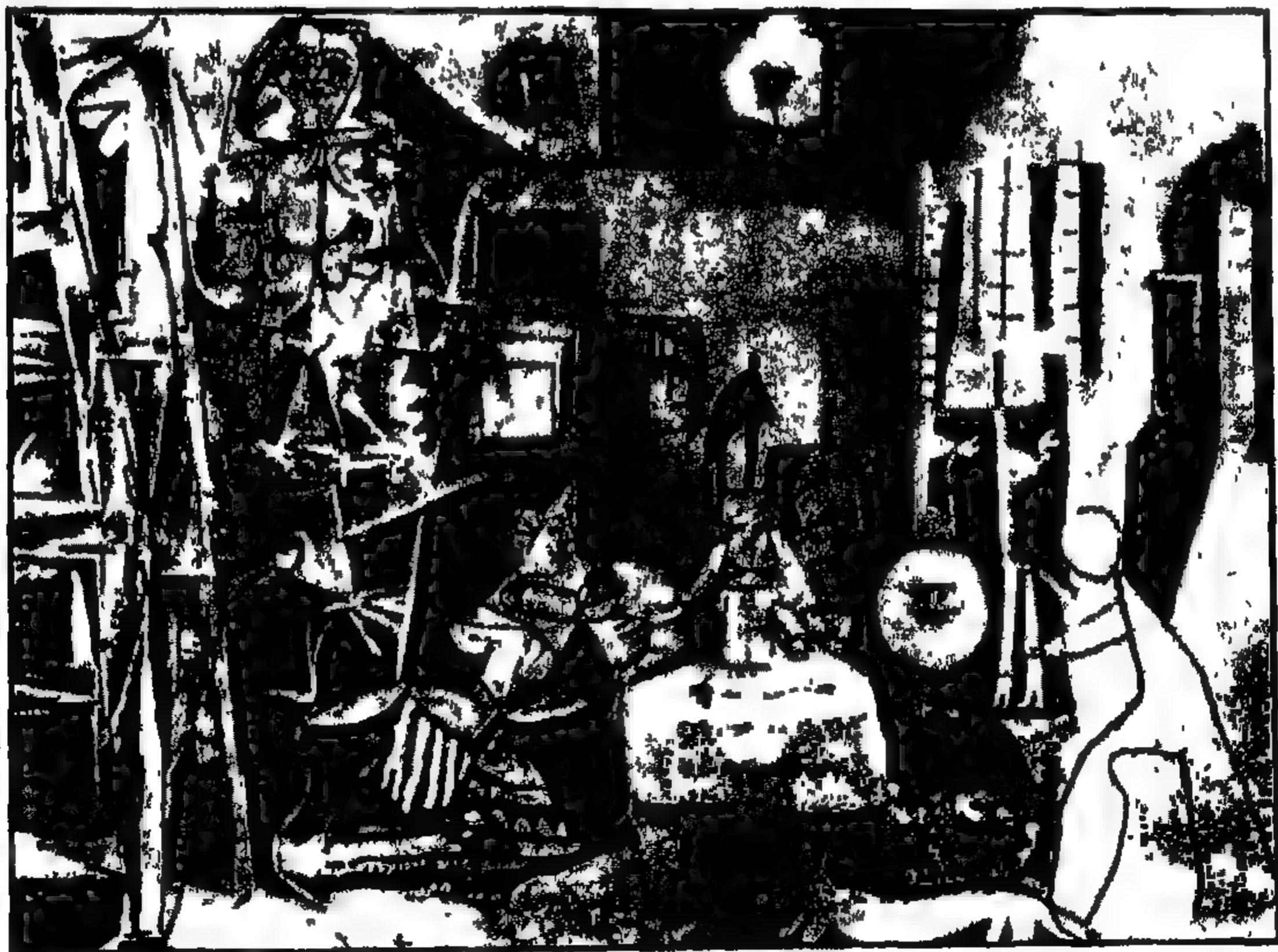
شکل (۱۰۱)



شکل (۱۰۲)



شکل (۱۰۳)



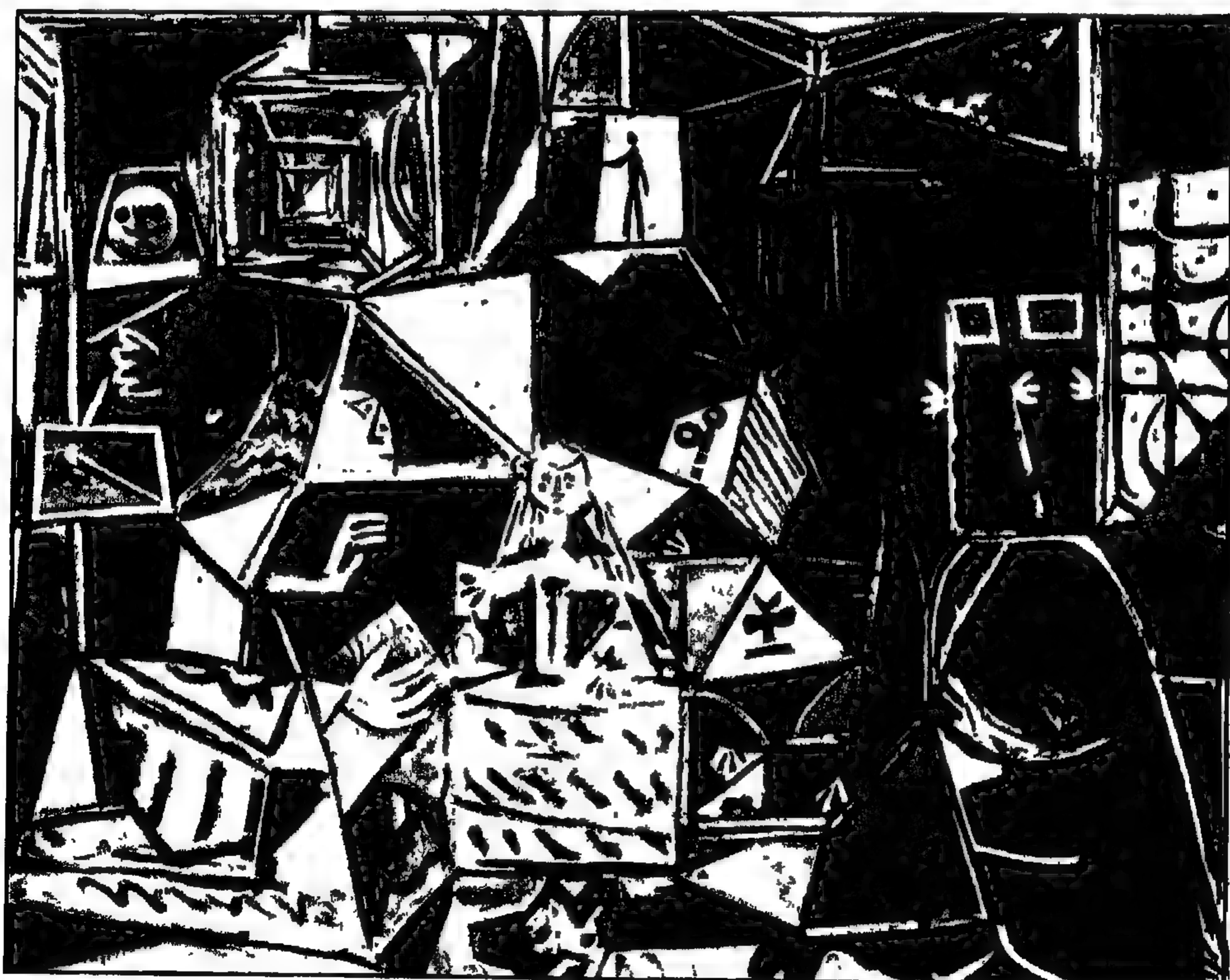
شکل (۱۰۴)



شكل (١٠٦)



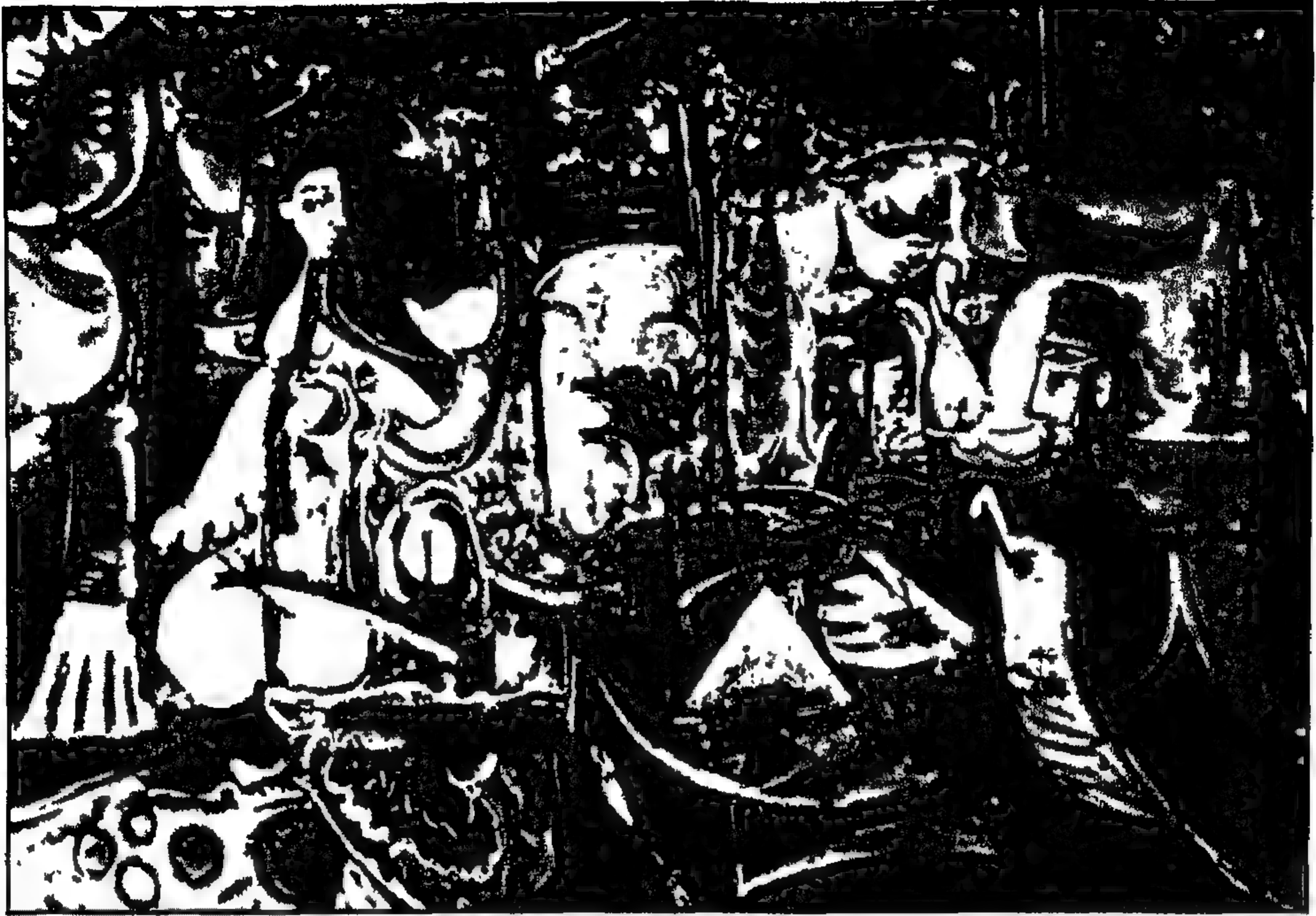
شكل (١٠٥)



انظر اللوحة الملونة شكل (١٠٧)



شکل (۷۰۱)



شکل (۱۰۹)



شکل (۱۱۰)



شکل (۱۱۱)



شکل (۱۱۲)

الفصل الثاني

التركيب والبناء

استطاع « بيكاسو » بذكاء ووعي ، أن يصيغ لنفسه أسلوباً في تناول الصياغة متحرراً من قيود القوالب ومرتفعاً بالأشكال فوق المباشرة التقليدية ، لتصبح هي اللغة البليغة المتضمنة التعبير ، وليست مجرد وسائط لنقله . من خلال منهج تألفي خاص متفرد أتاح له أن يتحرك في حرية ، بين عديد الاتجاهات والتجارب ، محققاً قدراً هائلاً من التنوع في الملامح والتركيب والبناء أضفى على نتاجه ثراءً وغنى شديدين ، بل وتميز داخل إطار تاريخ الفن كله ، وليس الفن الحديث فحسب .

ولعل تركيب العناصر ، وبناء الشكل هما أهم ما تميزت به نتاجاته الفنية على طول تجربته ، وتباين ملامحها ، حيث بدا الأمر لديه كاهندسة العقلية التي تسفر عن بناءات محكمة حتى وإن انشجن الشكل بالتعبير ، وتعددت عناصره بل وأتى نتاجاً لانفعال إنساني عال ، لأن الهندسة البنائية لديه . لم تأت قط مقحمة على الشكل ، وإنما توالدت عن فطرة مدربة على الاتساق ووعي كامل بالأدوات ومفهوم دقيق لمعنى البناء والتركيب للارتفاع بالشكل دون جور على المضمون ، بغية استحداث نتاج جديد غير مسبوق .

وعلى طول تاريخ « بيكاسو » ، نجد أنه قد اهتم إلى حد كبير ، منذ البداية بجعل الشكل يبدو ذا ثقل هندسي . لا يتوارى خلف التعبير ، وإنما يعضده ، ويؤكدده دون إعلاء ميلود رامي له ، وذلك ربما هو سر التأثير العالي للعديد من أعماله الفنية ، حتى وإن بدا الشكل فيها تجريدياً مبتعداً عن ملامح العناصر في الطبيعة لأن الأمر هنا مرتبط بعلاقاتها داخل التصميم البنائي المحكم للعمل .

وتعد لوحة بيكاسو (شكل ١١٣) التى يصور فيها نفسه عام ١٩٠٦ ، من أهم أعماله الأولى ، التى يتضح فيها اهتمامه بالبناء الهندسى ، فهى بجوار كونها الخطوة الأولى الواضحة بسبيل بلورة أسلوب خاص فى الرؤية والتناول ، تعد الخطوة الواضحة الأولى أيضا ، التى اهتم فيها بالبناء الهندسى للأشكال ، - والانشغال عن مباشرة التعبير ، ببلاغة الشكل واتساقه الهندسى البنائى المحكم .

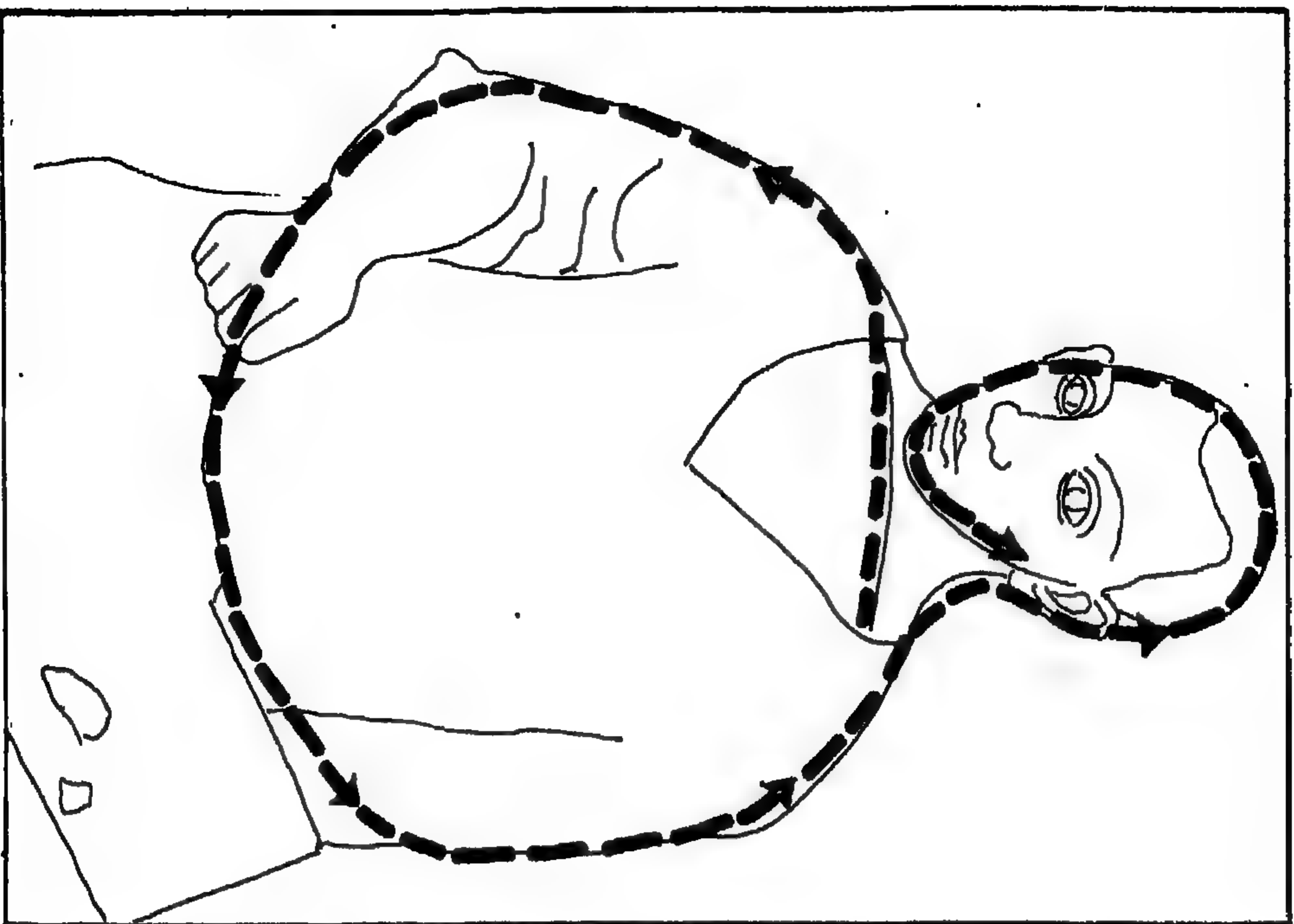
فهو كما فى (شكل ١١٤) يبدو وقد عمد إلى تقصير الذراع جهة اليسار ، وإخفاء جزء من الذراع جهة اليمين ، لإتاحة الفرصة أمام الخط الديناميكى المحيط بالشكل لكى يستمر فى حركة متتالية صانعا إغلاقا لدائرة كبرى يمثلها الجذع والذراعان ، ثم مستمرا لصنع دائرة أخرى فوقها يمثلها الرأس ، بحيث تصنع الدائرتان فى مجموعهما شكلا متماسكا هو الشكل آدمى ، الذى لا يهم فيه هنا تسجيل ملامحه ، قدر ما يهم خلق تركيب بنائى بسيط ، يضيف على الشكل ثقلا هندسيا فيزيد من عمق التعبير دون حدة .

وفى لوحته « نساء أفينيون » (شكل ١١٥) التى قدمها فى عام ١٩٠٧ فاتحاً بها طرقا جديدة لمفهوم تناول الشكل الذى أصبح لديه غير تابع للمضمون بشكل سلبى ، وإنما مرتفع فى بلاغة ، ليصبح بذاته قادراً على إثارة التعبير .

فقد طرح فى تلك اللوحة عدیدا من الحلول والنتائج لمشكلة التكوين وأهمية البناء العام للأشكال ، لتصبح بعلاقاتها مثيرة للتعبير وليست مجرد حاملة له .

فالهيكل البنائى لتلك اللوحة يقوم على تلك العلاقة المتضادة بين السكون وموجيات الحركة ، حيث تبدو الصورة ، وكأنها قد تمحورت عناصرها فى خطين قطريين متقاطعين ومتساويين كما فى (شكل ١١٦) يعكسان بذلك التساوى ويتعامدهما حالة من السكون وتثبيت الحركة ، ثم تراكب معهما مثلث إيهامى غير مستقر (شكل ١١٧) يبدو لعدم ارتكازه على قاعدته فى حالة وشوك على الحركة نحو الاستقرار مما يجعله يحمل قدراً من الحيوية يتعارض مع تقاطع القطرين ، فيضيف توترا تعبيريا على الشكل .

ولعل دخول المثلث - زاوية المائدة - من أسفل الصورة بشكل أقرب إلى الغزو مصحوبا بحيوية حركية إيهامية ، ثم فعله لما يشبه النثر لمجموعة الوجوه القاطنة فى قوس رئيسى أعلى الصورة (شكل ١١٨) هو سبب ذلك الحس الديناميكى المنعكس عنها برغم السكون البادى على وقفات الشخصوص وتجاوراتها .



شکل (۱۱۴)



شکل (۱۱۳)



شکل (۱۱۵)



شکل (۱۱۶)



شکل (۱۱۷)



شکل (۱۱۸)

وهو ما يؤكد هنا أهمية معالجة بناء الشكل العام للعمل في خلق حالة التعبير حتى وإن جاء ضد منطق المعرفة الواقعية للأشياء .

وفي اللوحة التى قدمها عام ١٩٠٨ لتكوين من الطبيعة الصامتة (شكل ١١٩) نجده يتجاوز تسجيل ملامح الأشياء ، نحو صنع تكوين قائم على هندسة بنائية عقلية . الشكل فيها يبدو من الخارج ساكنا ، بينما يبنى هيكله على حركتين إيحائيتين متراكبتين ، تبدو الأولى متوالدة في اتجاه مستقيم حاد في منتصف الصورة تقريبا يتحرك فيها البصر عبر شكل الإناء الأوسط من أسفل لأعلى في حدة كان من الممكن أن تدفع العين خارج الصورة ، لولا توقف استمرار الحركة إزاء فوهة الإناء العلوى ذات الشكل البيضاوى .

بينما الحركة الثانية ، تبدو لينة حلزونية يتحرك فيها البصر عبر فوهات الأواني الثلاثة الأخرى في اتجاهات متبادلة ، دائرا حول (الخط - المحور) الأساسى في منتصف الصورة صاعدا حتى منطقة توقفه ، ثم عائدا في اتجاه عكسى عبر نفس الخط الحلزونى ، (شكل ١٢٠) محدثا بتكرار الصعود والهبوط تماسكا داخليا بين العناصر المتعددة ، ومثيرا بحركته قدراً من التعبير ، يضيف نبضا على الأشكال ، يعكس تعبيرا حيويا دون صراخ .

وفي لوحته « ثلاث نساء عند النبع » (شكل ١٢١) التى قدمها عام ١٩٢١ يقوم « بيكاسو » بعمل حالة من الحيوية الشديدة برغم السكون الظاهرى للعناصر الساكنة المستقرة فيها ، فالنساء الثلاثة يبدون ساكنات في وقفاتهن وجلساتهن ولكن ، تبدو الأذرع وقد صنعت اتجاهات حركة ، نحو بؤرة الصورة ، التى تبدو ذات شكل مثلثى ، رؤوسه هى أكف النساء الثلاثة (شكل ١٢٢) ، بينما تنتظم ثلاثتهن داخل دائرة محكمة ديناميكية دوارة ، فى هدوء يؤكد اتزانها على عمودين رأسيين تصنعهما سيقان المرأتين فى أمامية الصورة (شكل ١٢٣) .

وبين تدفق حركة الجذب نحو بؤرة الصورة ، نتاجا لاتجاهات الأذرع وحركة الطرد لخارجها نتاجا لدوران الدائرة التى تجمع الأشكال ، يتوالد حس حيوى تعبيري ، يرتفع بالشكل ، دون طغيان على اتزانه وتماسكه .

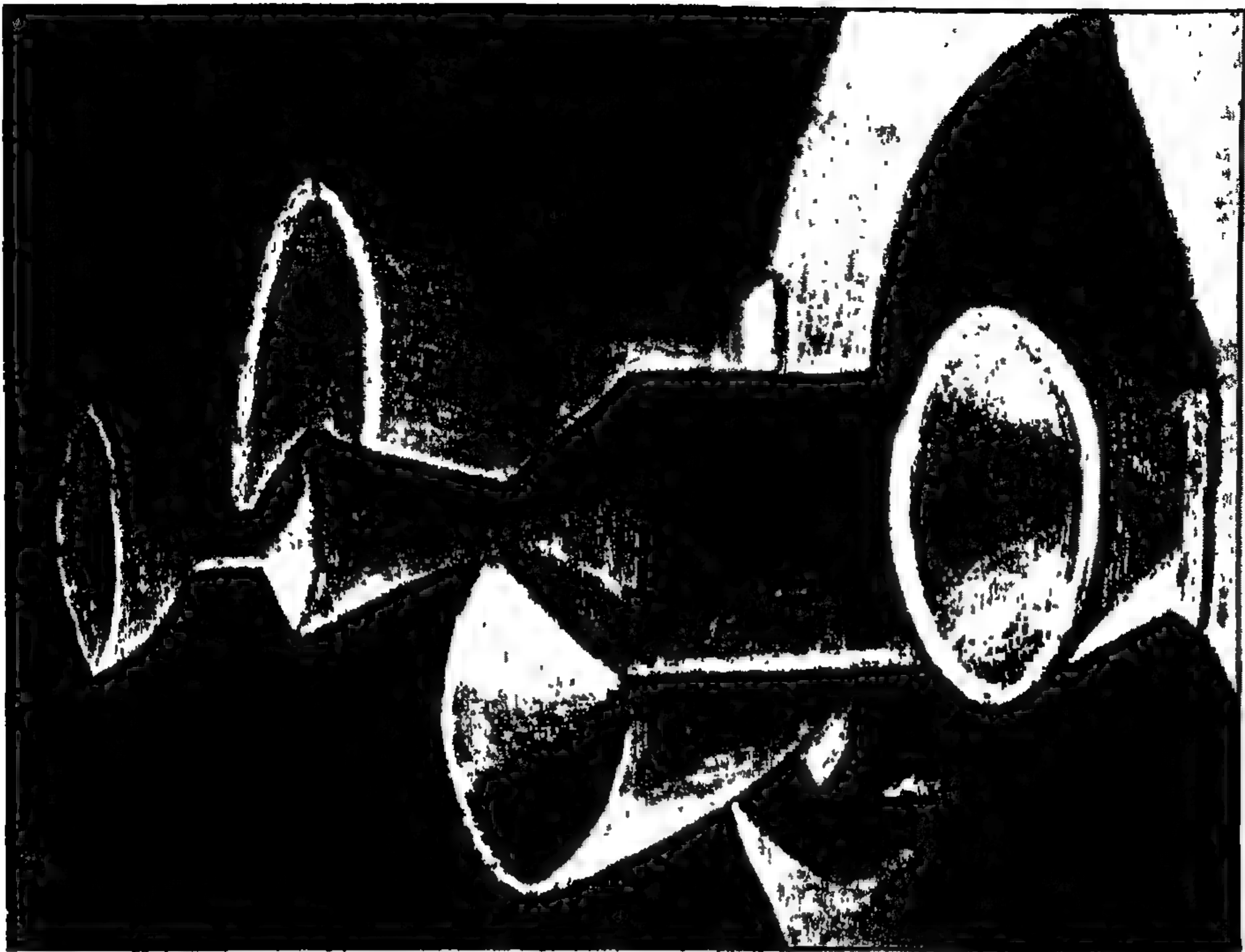
وفي اللوحة (شكل ١٢٤) لامرأة جالسة ، التى قدمها عام ١٩٢١ ، يبدو برغم بساطة التكوين ، وقد قام بعمل مركز جذب للبصر فى بؤرة الصورة تماما عن طريق

تكسرات الأقمشة التي تبدو ذات إيجاءات مثلثية حركية تتجمع لتتدفق لأعلى نحو الوجه لتدور حوله عائدة عبر الأذرع إليه ثانية ، محدثة إغلاقا لخط حركة البصر ، يولد شكلا كمثريا متماسكا ، يستقر متأرجحا على قاعدته القوسية ، فيدفع بذلك التآرجح قدرا من الحيوية الإيهامية ، تضيف على الشكل الساكن حيوية تعبيرية ، وتجعل من عملية تصوير المرأة وسيطا لتحقيق ذلك الحس الديناميكي المنعكس عن تركيب الشكل . وقد قام «بيكاسو» أيضا في نفس العام ١٩٢١ ، بتقديم صورتين لثلاثة موسيقيين ، بأسلوب تركيبى انتفت فيه الملامح الواقعية تماما ، وتحولت إلى مفردات شكلية مجردة ، تراكبت في تكوينات متسقة ومتزنة ومثيرة لحيوية تعبيرية دون مباشرة في نفس الوقت .

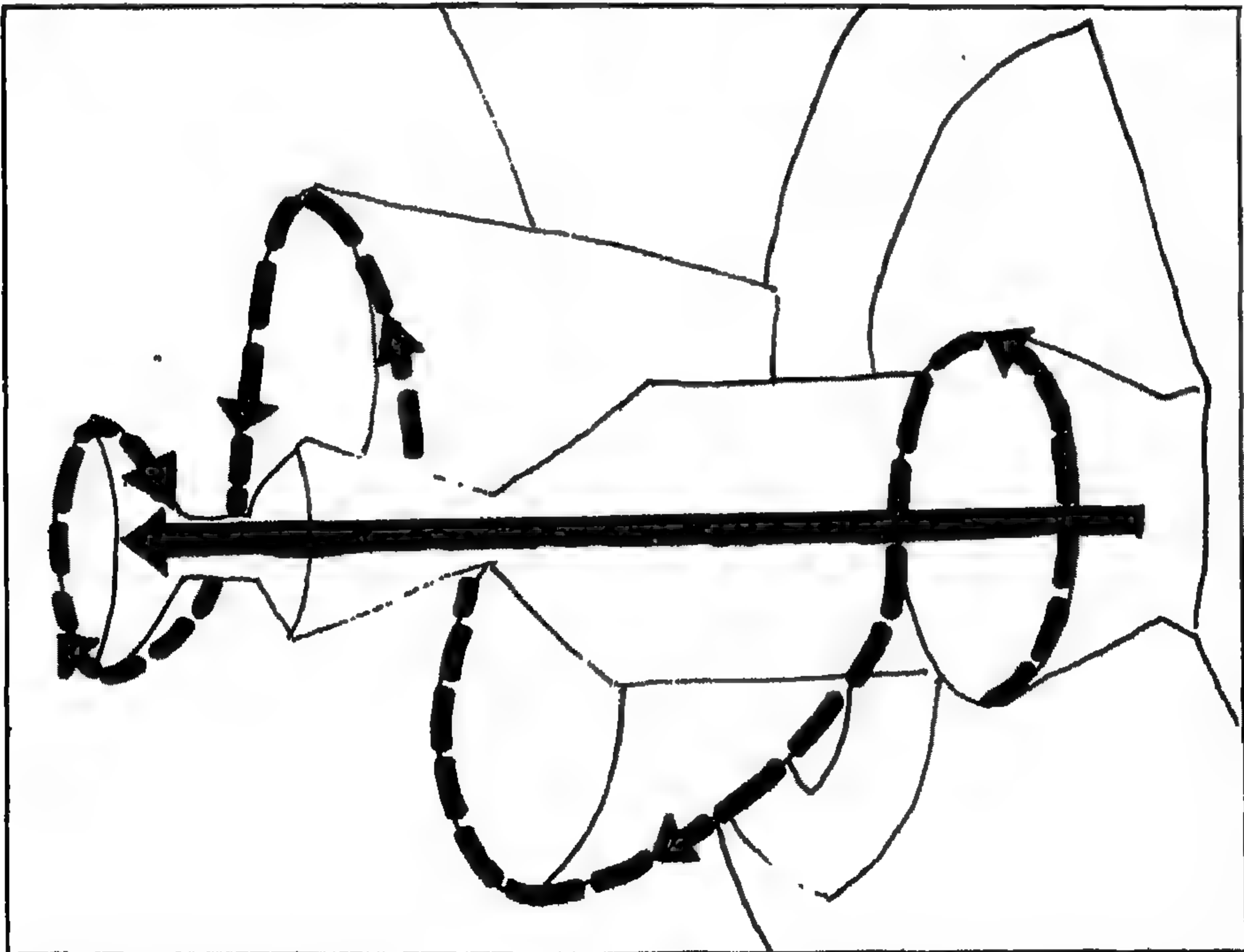
حيث يبدو في لوحته الأولى (شكل ١٢٦) وقد عمد إلى طرح مثلث غير مستقر على قاعدته ، يصنع ميله إيهاما بالوشوك على الحركة نحو الاستقرار على قاعدة ، (شكل ١٢٧) ، ويجمع العناصر المتعددة التي تراكب معه ، فتنتقل إليها حيويته ، برغم استقرارها ، وتبدو أضلاع المثلث الوهمي غير واضحة ، أو متتالية ، وإنما تبدو كإطار على وشك التمزق ناتجا لحركة رؤوسه في اتجاهات متعارضة ، تحدث بحركتها الإيهامية تلك خلخلة في بؤرة المثلث والصورة معا ، وبالتالي تضيف توترا ناتجا لحالة « الوشوك » على التمزق والتفكك التي تحدثها حركة رؤوس المثلث .

أى إنها تبدو كعملية « تثبيت » لحالة من التوتر العالية ، بوسائط ساكنة ودون اللجوء للمباشرة التعبيرية .

بينما في اللوحة الأخرى (شكل ١٢٨) يبدو وقد قام بعمل تقسيم شطرنجى للهيكل الأساسى للصورة بخطوط أفقية ورأسية متقاطعة في تعامد (شكل ١٢٩) ثم راح ينثر التفاصيل العديدة عليه ، ويجعلها تتداخل فيما يشبه « الصخب » ، فبدا وكأنها يستنطق السكون حيوية ، أو يجعل التعامد الاستاتيكي ، يحمل حركة إيهامية حيوية تصنعها تداخلات العناصر ، فيتواري بينها .



شکل (۱۱۹)

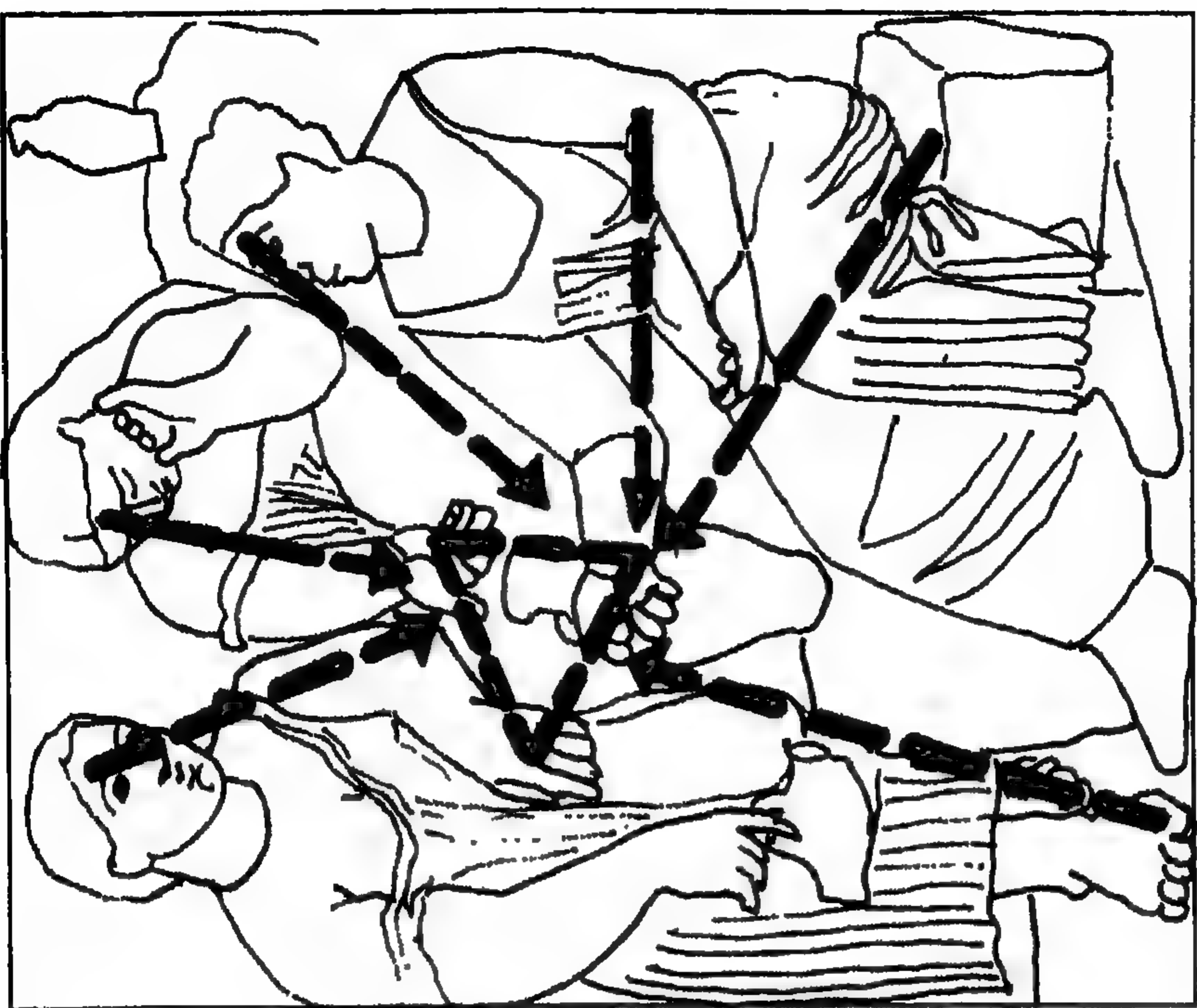


شکل (۱۲۰)

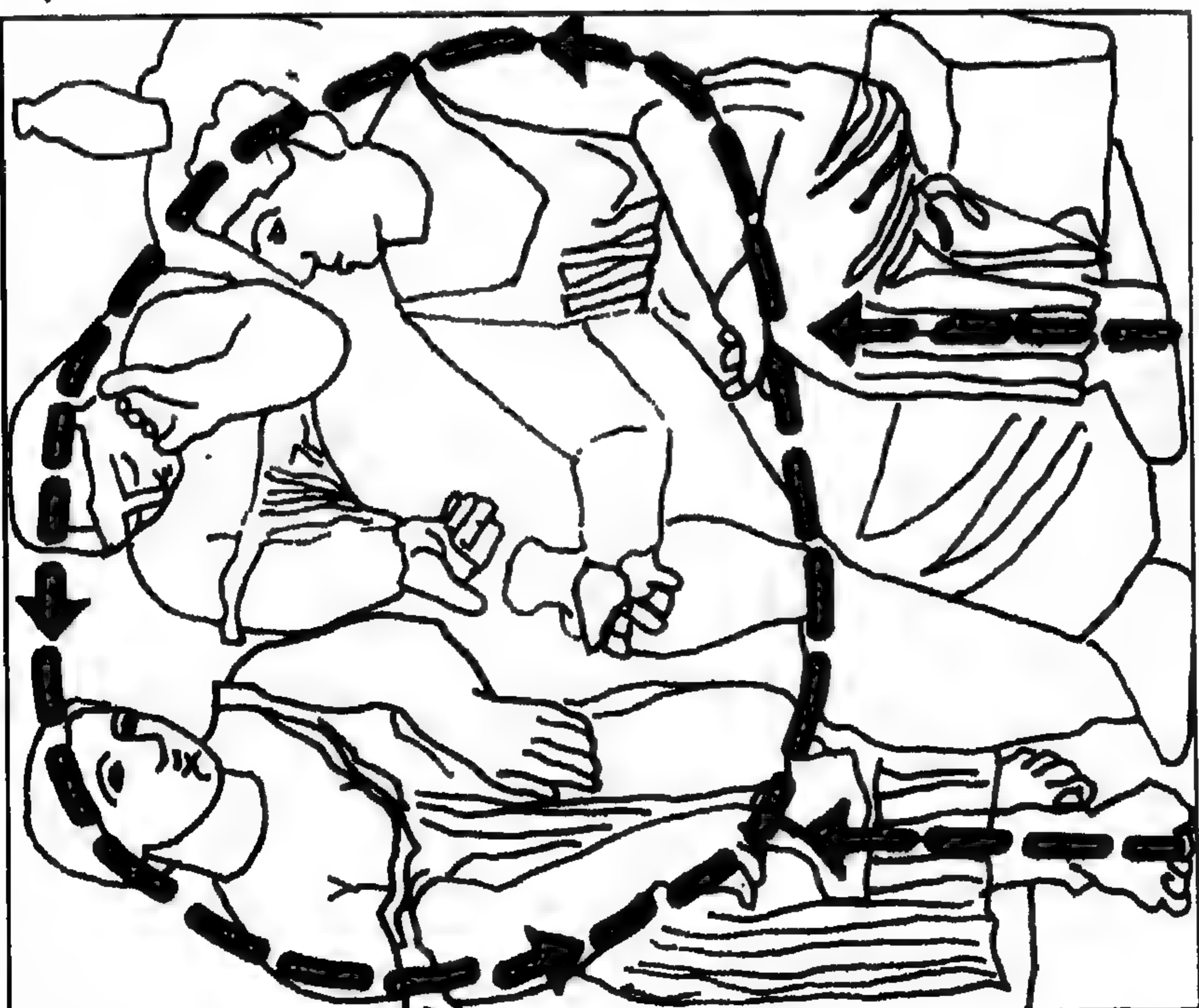


شكل (١٢١)

شكل (١٢٢)

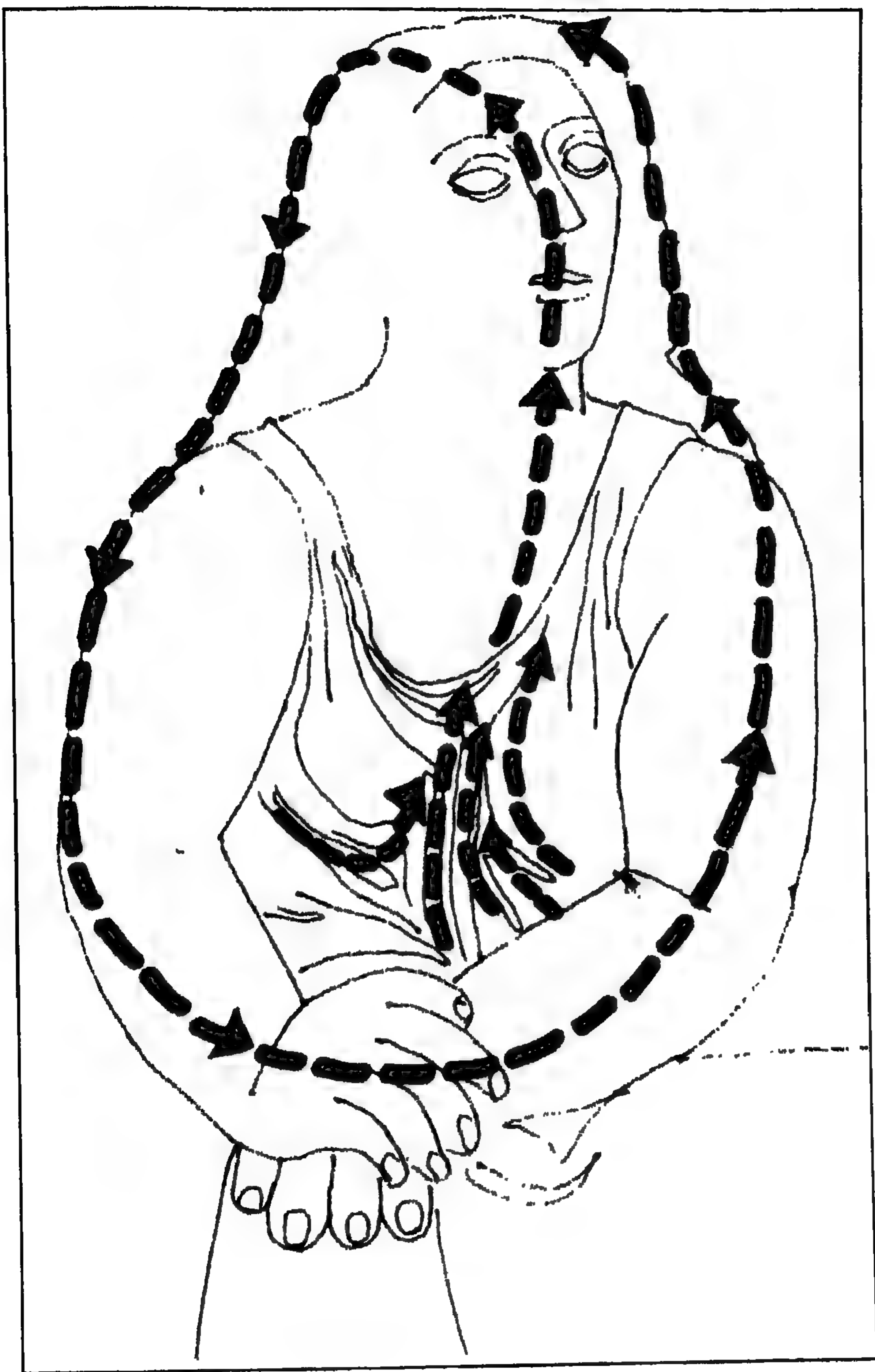


شكل (١٢٣)

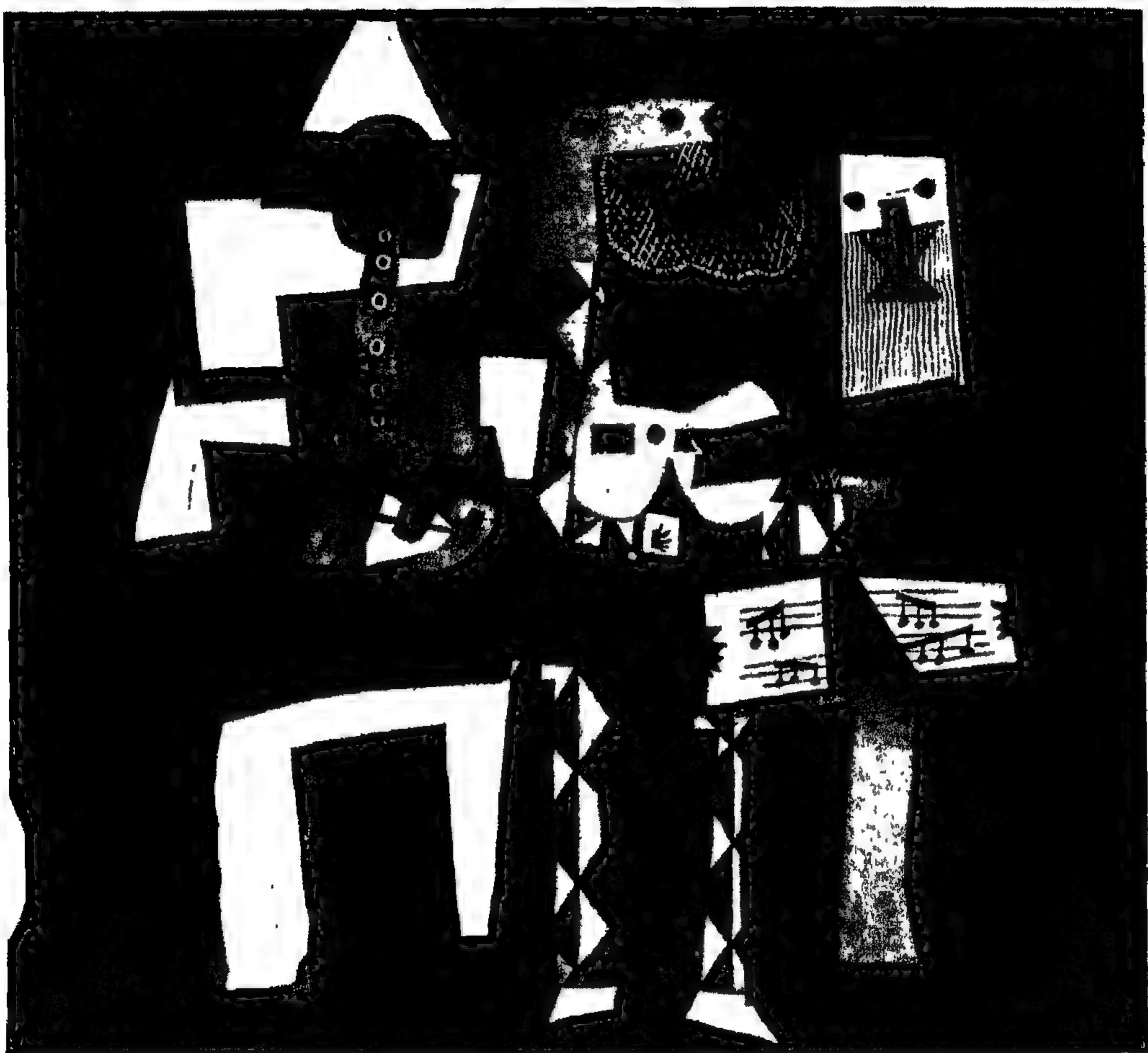




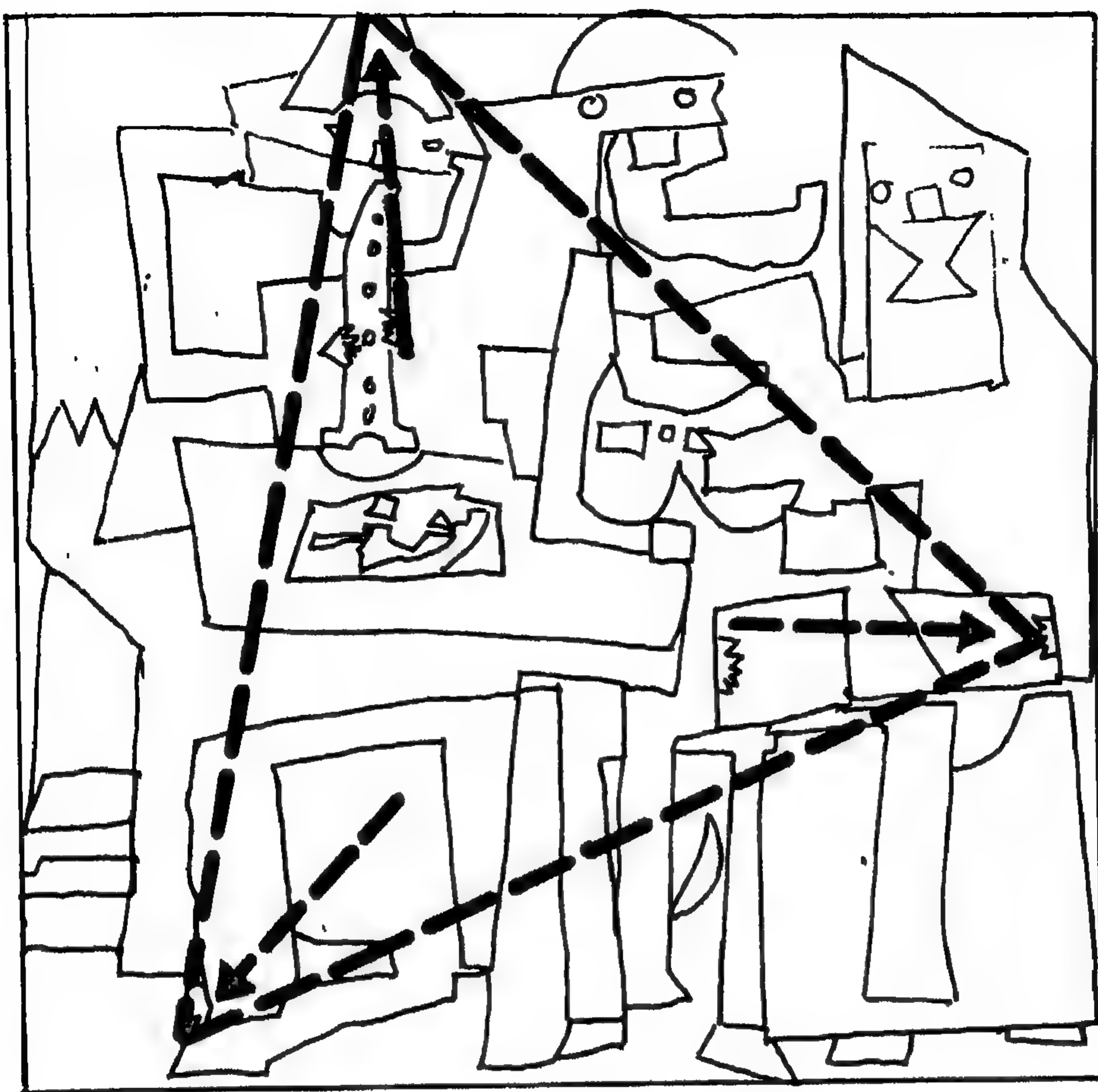
شکل (۱۲۴)



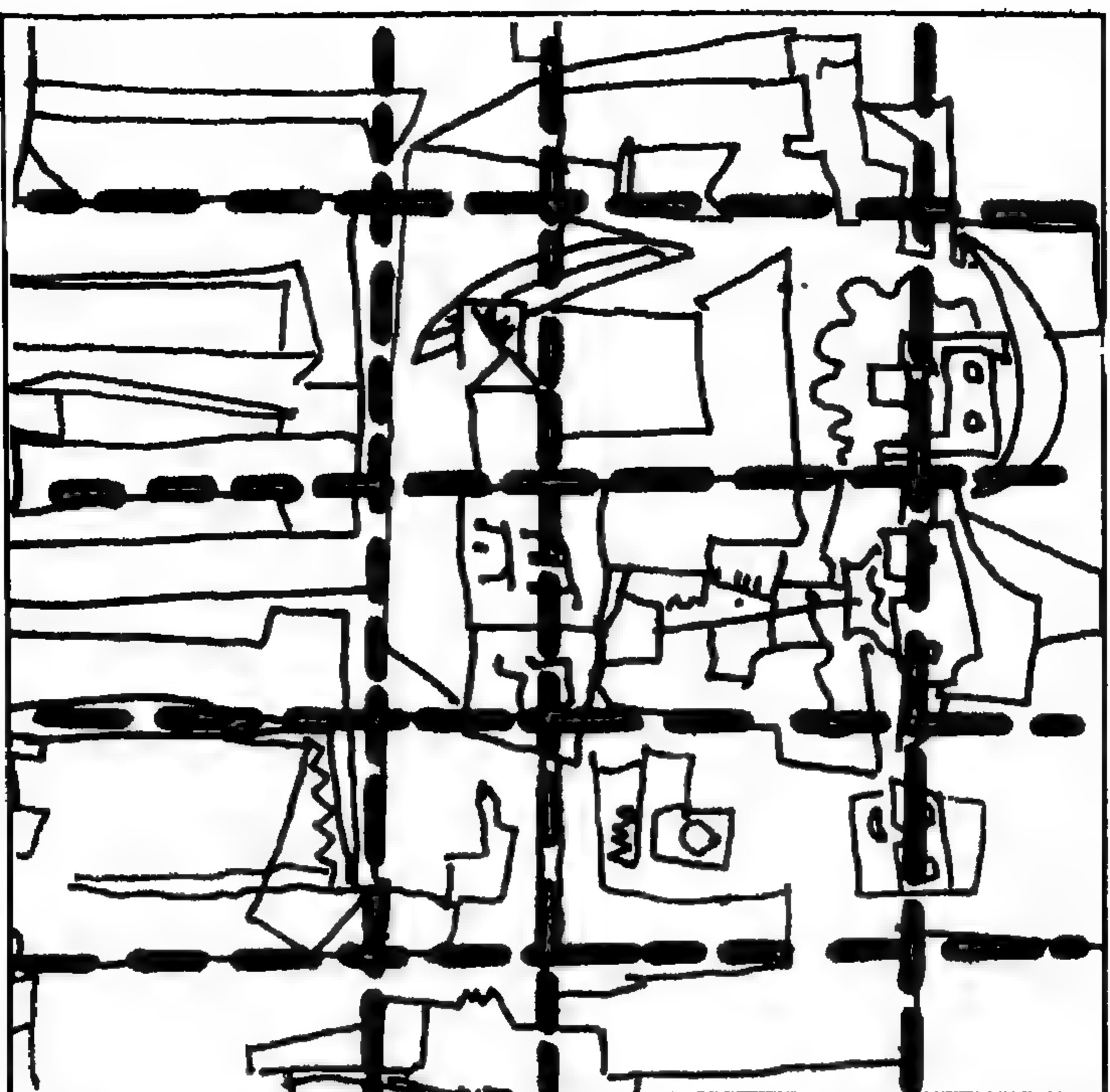
شکل (۱۲۵)



شکل (۱۲۶)



شکل (۱۲۷)



شکل (۱۲۹)



شکل (۱۲۸)

وفي اللوحة (شكل ١٣٠) لامرأتين وطفل على الشاطئ ، التي قدمها في عام ١٩٣٧ ، نجده يقوم بنقل بؤرة الصورة بعيدا عن مركزها الهندسي ، إلى منطقة من المفروض عند طرح السطح الأبيض قبل عملية الرسم ، أنها منطقة حيادية لأنها تقع في الأسفل إلى اليسار قليلا . وكأنها هي عملية تغيير للمألوف ، أو ضرب من « اللعب الجاد » ، الذي تتحول وفقه العناصر وما تؤلفه من تركيب إلى عناصر طيعة تحت السيطرة .

فقد قام بتفكيك وتحوير ملامح المرأتين ثم تركيبهما بحيث تصنع أطرافهما وتفاصيل جسدتهما اتجاهات حركة تتدفق نحو تلك البؤرة البصرية الجديدة ، مؤكدا ذلك التدفق باتجاه حركة نظرات الشخص أيضا (شكل ١٣١) . ثم لكى لا يزيد ثقل تلك النقطة المركزية الجاذبة ، فيختل التكوين ، نجده يقوم بعمل قوسين كبيرين يجمعان الأشكال ويتجهان ليلتقيا عند أعلى الصورة في منطقة مناظرة لمنطقة الجذب البصري الأولى ، ولكن في اتجاه مخالف لها في أعلى الصورة (شكل ١٣٢) — محققا بذلك توازنا في الشكل وإحكاما هندسيا للبناء .

وفي لوحته « امرأة جالسة » ١٩٣٧ ، (شكل ١٣٣) يقوم بعملية نقل أخرى لبؤرة الصورة إلى منطقة حيادية ، أعلى من منتصفها قليلا نحو اليسار ، وهي منطقة خالية من التفاصيل ، تبدو أقل إثارة للبصر عن تلك الإثارة المنعكسة عن عديد التفاصيل المتداخلة والمترابكة التي تؤلف شكل الفتاة وملابسها . ولكن حركة الأقواس (شكل ١٣٤) المؤلفة للشكل واتجاهها يحددان تلك البؤرة البصرية ، ويضيفان حيوية عالية على الشكل ، تلغى سكون المثلث الساكن ، الذي يبنى عليه التكوين . (شكل ١٣٥) محققا بذلك قدرا جيدا من الحوار بين ثقل السكون وحيوية الحركة من خلال تصويره لمجرد امرأة جالسة . لأن الموضوع المطروح هنا وسيط فحسب لبؤرة الفكر التشكيلي ، وتحقيق منهج الرؤية والتناول المعتمد أساسا على الشكل كأبجدية لغة التشكيل .

ويقدم « بيكاسو » في عام ١٩٣٧ أيضا ، لوحته « جرنیکا » (شكل ١٣٦) التي تعد من أهم نتاجاته الفنية ، بل من أهم نتاجات الفن الحديث بشكل عام ، حيث بدت كنموذج جيد شديد الاتساق والتوازن بين مفهوم التشخيص الإنساني التعبيري النكهة وهندسة البناء التجريدي الصارمة ، التي تتيح للشكل ، أن يصبح هو « اللغة » القادرة على التعبير ، وليس مجرد وسيط لحمله .

وقد جاءت « جرنیکا - اللوحة » ، كرد فعل مجابه في وعى ، للشعور بالغضب تجاه ضرب الطيارين الألمان الذين استعان بهم « فرانكو » لجرنيكا - القرية « الأسبانية » ، أثناء انعقاد السوق ، والشوارع مليئة بصغار الباعة والعمال والفلاحين وبعشرات الألوف من أبناء القرية الأبرياء ، فقضت عليهم ، وعلى القرية التى بدت في دقائق ، وكأنها لم توجد من قبل .

وتحول رد الفعل هنا لدى « بيكاسو » إلى مثير إيجابى ، تبلور في تلك اللوحة المتكاملة البناء .

وقد احتاج إنجازها عددا كبيرا من الدراسات التحضيرية والرسوم (أشكال ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠) ، التى بلغ بعضها درجة عالية من التعبيرية المتوافقة مع الشكل ، جعلتها تبدو كأعمال فنية مستقلة ومتكاملة .

وذلك الجهد الضخم الذى بذله « بيكاسو » في التحضير لتلك اللوحة ، شاحذا - الدهن ، ومطوعا الأدوات أثمر بالطبع ، عملا بدا كبلورة جيدة ، لمفهوم التناول والبناء لديه ، وكذا منطق التأليف التشكيلى ، الذى يعتمد بالضرورة على الشكل كلغة وليس كوسيط .

وهى تبدو بشكل عام ، كبلورة وتوزيع لجهود « بيكاسو » النحتية والاكتشافية التى سبقتها ، جمع فيها بين خبراته التحليلية والتركيبية والبنائية التى استخلصها من التكعيبية وخبراته المكتسبة من بحثه في معطيات الشكل الإنسانى في الفن الإغريقى في توليفة جديدة متكاملة . الشكل فيها والمضمون معا كل حميم يعكس تعبيرا إنسانيا دون مباشرة . ودون فجاجة ميلودرامية ، وكأنها هى عملية « تثبيت » للحظة مشحونة بتعبير نبيل ، وإكسابها ديمومة لا تنتهى .

والواقع أن للخط دورا ديناميكيا هاما في بناء تلك اللوحة ، حيث يبدو في توليفه للأشكال ، كما لو كان يندفع في قوة ، صارخا ، متوترا ، مشحونا بقوة تعبيرية عالية

برغم أن التكوين العام الذى يبنى عليه ، لا يخرج عن تكوينات عصر النهضة الكلاسيكية الراسخة . فالشكل الرئيسى المضىء يقع فى بؤرة الصورة ، كمثلث وهمى حاد ، تنتهى قاعدته إلى اليمين بالقدم الضخمة للمرأة المندفعة فى يمين الصورة ، بينما تنتهى قاعدته إلى اليسار ، بقبضة الرجل الساقط تحت سنابك الحصان الصارخ الجافل ، أما قمة المثلث فتتركز فى منتصف أعلى الصورة ، حيث اليد المندفعة والقبضة على المصباح (شكل ١٥١) .

ذلك المثلث المضىء الذى يتوسط مساحة الصورة ويسيطر عليها ، بخلق نوعا من الرسوخ فى التكوين العام ، يتعادل تقريبا مع تلك الاندفاعات العنيفة ، التى تتميز بها الأشكال الجامحة للرجال والنساء والخيال .

ولكى لا تتركز العين ، داخل المثلث المضىء المحصور بين مساحتين من القاتم نجد «بيكاسو» يقوم بدفع البصر كى يتحرك نحو أركان الصورة ، حينما يجعل رأس الرجل الصارخ ، فى أعلى يمين اللوحة ، تسبح فى ضوء من الأبيض ، يتوازن فى كميته وتأثيره مع كمية الضوء الساقط على رأس الثور القاطن فى أعلى يسار الصورة ، وكذلك يجعل قدم المرأة المندفعة فى أسفل يمين الصورة ، تتشابه من حيث كم الضوء الساقط عليها ، وحجمها ، مع رأس الرجل الملقى وذراعه الممدودة نحو أسفل يسار اللوحة (شكل ١٥٢) .

ذلك التوازن الهندسى الدقيق ، وتلك التوزيعات المحسوبة لمناطق القاتم والفاتح فى العمل ، تخلق نوعا من التماثل الرتيب ، كان من الممكن أن يغطى على التعبيرية العالية الكامنة داخل اللوحة ، ولكننا نجد أن «بيكاسو» يجعل ذلك الإحكام الهندسى يتفاعل فى جدل حيوى مع الحس التلقائى ، الذى يصنعه الانفعال العاطفى والذى يقف وراء اندفاعات الأشكال وصرخاتها . حوار لا يطغى فيه العقل على الوجدان ولا العكس ، وإنما هو حوار قد خلق مع العمل ، وتوحدت داخله الجزئيات بصورة طبيعية غير متبرمة بوضعها ، يتحدد وفق حركتها شكل المثلث الوهمى ، كما يتخلق التوازن بين بقعتى الضوء على جانبيه .

والواقع أننا إذا قمنا بتصور تقسيم الصورة إلى مساحتين متساويتين تقريبا بخط رأسى (شكل ١٥٣) سنكتشف أن « بيكاسو » قد قام ببناء أشكاله على تماثل تام تقريبا بين نصفى الصورة الأيمن والأيسر، حيث رأس الرجل الرافع ذراعيه صارخا، فى يمين الصورة يساوى حجما وإضاءة، رأس الثور ورأس المرأة أسفلها فى يسار الصورة، ورأس الرجل حامل المصباح يساوى رأس الحصان، ورأس المرأة المندفعة، يساوى ذيل الحصان وقدمها تساوى رأس وذراع الرجل الملقى، أى أن كل عنصر فى يمين الصورة له منظر مشابه فى الحجم والإضاءة فى اليسار، وهكذا يبدو البناء فى حالة سكون متوازن ولكن، دفع الحركة المتأتى عن التركيب والصيغة للعناصر فى اتجاهات متعددة ومتباينة (شكل ١٥٤) يخفى تماما السكون البنائى الأساسى، بل ويثير فيه حيوية طاغية، وذلك أمر شديد الصعوبة والتعقيد لا يتأتى إلا لفنان بارع، يعى تماما لغة الشكل، ويسيطر على أدواته.

و « بيكاسو » هنا يثبت قدرة عالية على « صهر » النقااض فى صياغة منطقية دون تلثم أو لجلجة، فها هو يجعل المصباح داخل العين الضخمة فى أعلى الصورة، يشع خطوطا وهمية، تتحرك منطلقة منه كبؤرة مركزية فى اتجاه السطح كله تنتشر بشكل شعاعى، مولدة حركة إيهامية من أعلى لأسفل (شكل ١٥٥) وكان من الممكن أن يحدث ذلك تثبيتا للأشكال فى أماكنها، ولكن، توجد حركة أخرى دائرية متراكبة معها، تربط العناصر جميعها معا وتثير قدرا معادلا من الديناميكية (شكل ١٥٦)، حيث يتحرك البصر من المصباح أعلى الصورة نحو رأس الثور ليهبط عبر جسد المرأة أسفلها نحو ذراع الرجل الملقى على الأرض لتتحرك عبر رأسه فى اتجاه ذراعه الأخرى نحو قدم المرأة فى أسفل يمين اللوحة لتصعد مع حركة ذراعى الرجل الصارخ فوقها حيث تصل إلى مربع ساكن فى أعلى يمين الصورة، لتنتقل منه إلى رأس المرأة حاملة المصباح، عابرة ذراعها نحو المصباح داخل العين أعلى الصورة عند نقطة الانطلاق الأولى، محدثة إغلاقا للحركة شبه الدائرية، بحيث يستمر البصر معاودا نفس الرحلة رابطا بين العناصر وهكذا.

وثمة شىء آخر، يعكس مدى براعة « بيكاسو » فى السيطرة على الأشكال وإخضاعها لمنطقه فى التأليف ببساطة وبلاغة فى آن، حيث نجده - كما يفعل فى العديد

من أعماله - ينقل بؤرة الصورة ، نحو أعلى اليسار ، عند رأس الثور تماما ، برغم أهمية بقية عناصر الصورة بدرجة أعلى من أهمية وجود الثور الساكن ، بل وقدرتها بما تحمله من إيجاءات تعبيرية عالية ، على جذب الانتباه بدرجة أعلى ، ولكن اندفاعات الخطوط الرئيسية داخل اللوحة ، في اتجاه حركة العناصر الطبيعية مثل اتجاه حركة المرأة أسفل يمين الصورة واتجاه حركة الرأس والذراع فوقها ، وكذلك حركة رأس الحصان في خطوط محددة نحو رأس الثور المضيئة أعلى اليسار (شكل ١٥٧) ، يؤكد أهميتها ، التي تزيد حينها يهبط منها البصر - مرغما - على جسد المرأة أسفلها ، بشكل قوسى ، يتيح للعين أن تتجه منه نحو الرأس القاطن أسفلها ثم الجسد الأفقى الذى يقود إلى جسم المرأة فى اليمين ليعاود البصر رحلته من جديد داخل دائرة منطقية محكمة .

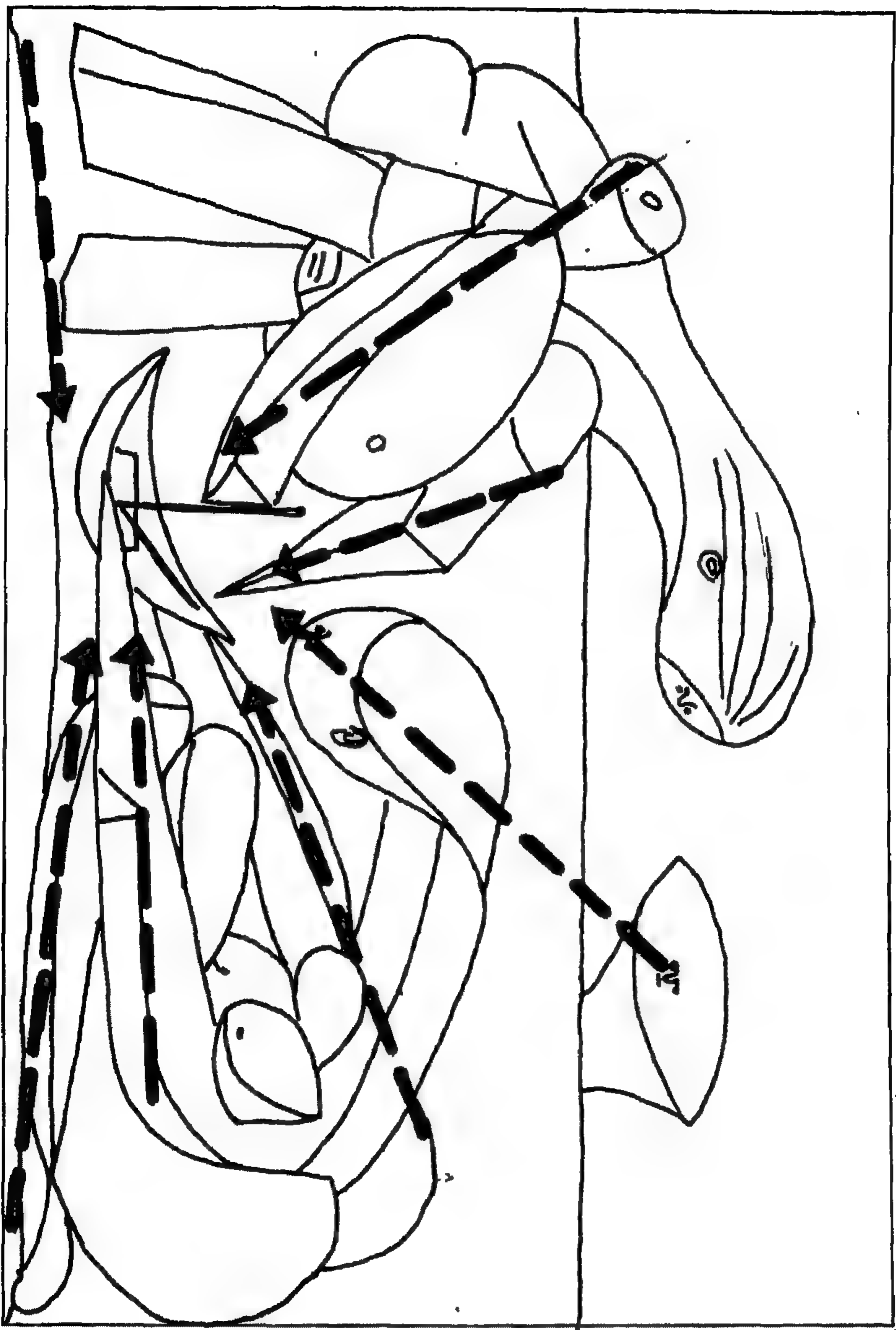
وهكذا تبدو « جرنیکا » واحدة من أهم نتاجات « بيكاسو » التي تعكس مفهوم التركيب والبناء فى نتاجه الفنى ، بما تحمله من تعقيد تركيبى شديد ، ينتهى فى هيئة غير مبهمة تحمل قدرا من التعبير يتأتى عن منطق صياغة الشكل الذى يبدو بذاته قيمة تتخطى المباشرة ، وترتفع بالموضوع المطروح ليصبح فنا .

وإذا كان « بيكاسو » قد استطاع أن يحقق لنفسه منهجا للرؤية ومنطقا للتحوير وصولا إلى صياغات بنائية متفردة ، فإن ذلك لم يكن ليتحقق له بسهولة ، دون أن يبدأ من الطبيعة كمصدر أساسى ، يتجاوز الشكل فيه بعد الإمرار على المعمل الداخلى محققا ذلك التفرد فى التناول والتركيب والنتائج ، الذى يبدو إلى حد كبير برغم غرابته حاملا لقدر عال من الحس التعبيرى الإنسانى ، لأنه لم يتوالد هكذا من مغامرات العقل أو نتاج للعب الهندسى وإنما جاء نتاجا للحوار المستمر مع الشكل فى الطبيعة .

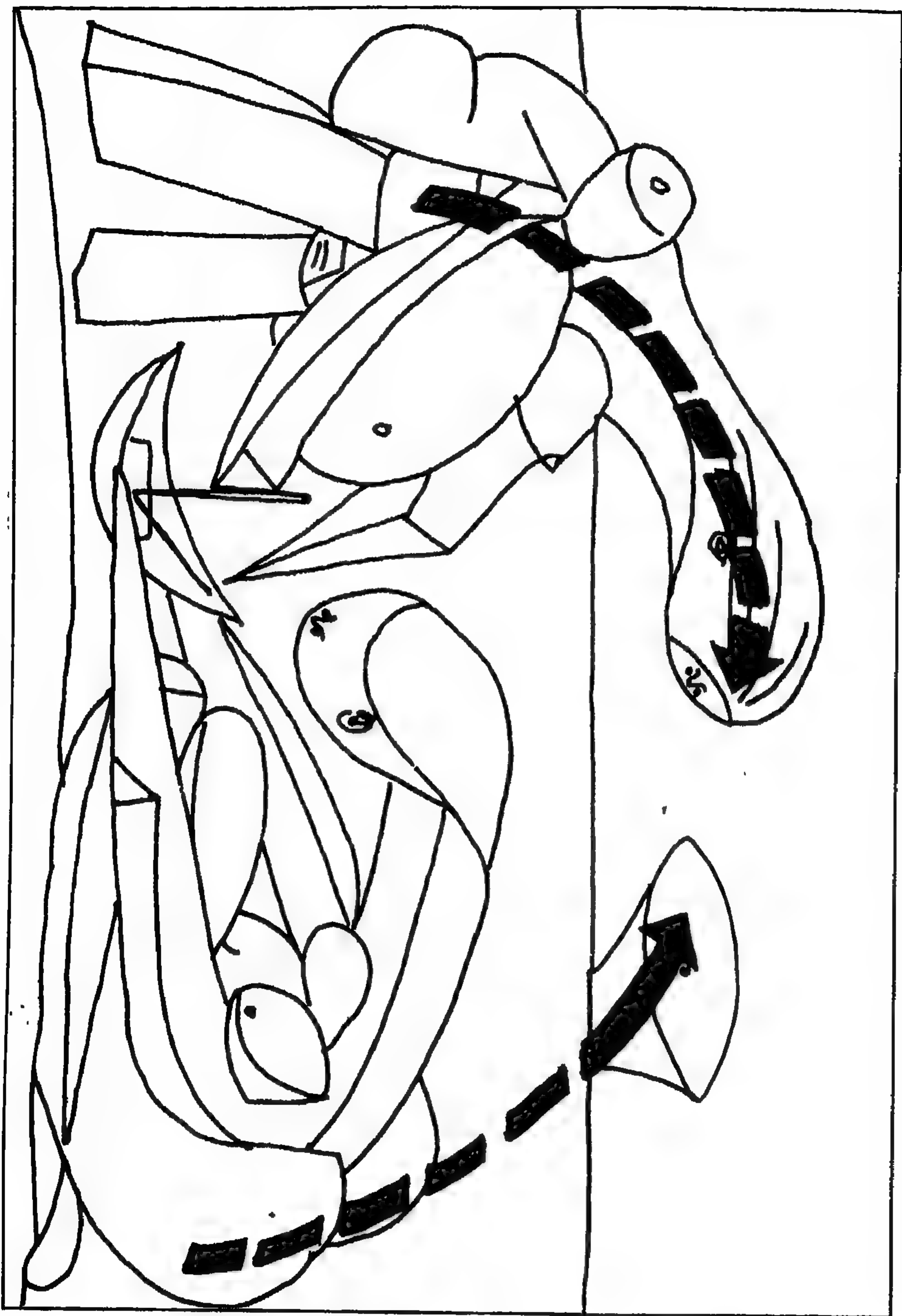
ولعل حالات التغير الحادثة فى شكل الثور الذى صورته فى عام ١٩٤٥ بادئا من ملامحه الطبيعية ، منتهيا بشكل مغاير تماما فى الحس وقدر التعبير ، هى نموذج جيد لتوضيح منطق التناول والتحوير لديه ، وكذلك قدر الحرية « الواعية » التى تتيح له ، قدرا كبيرا من السهولة فى الانتقال بالشكل من هيئة لأخرى كما هو واضح فى الأشكال (١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨) .



شکل (۱۳۰)



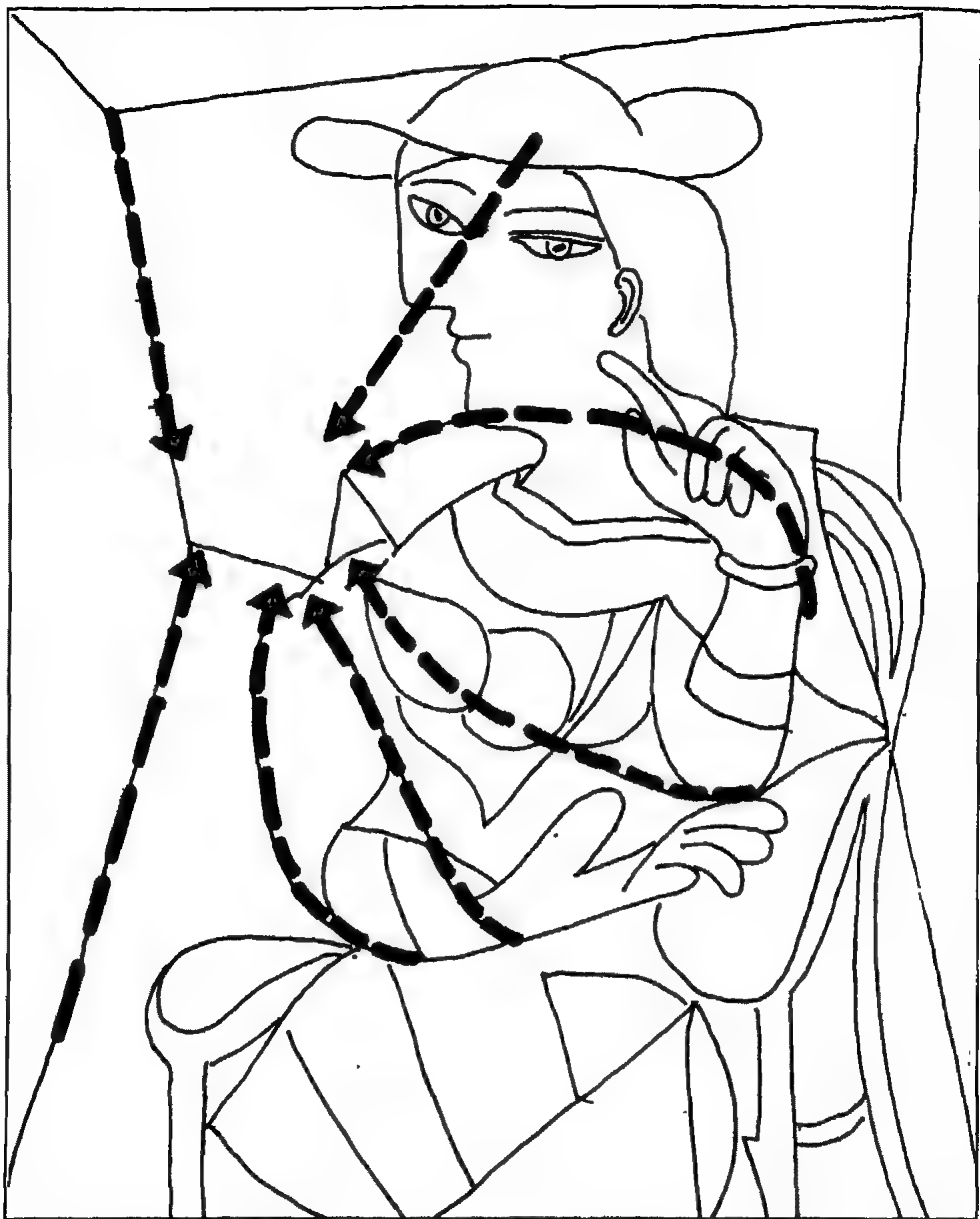
شجر (۱۳۱)



شکل (۱۳۲)



انظر اللوحة الملونة شكل (١٣٣)



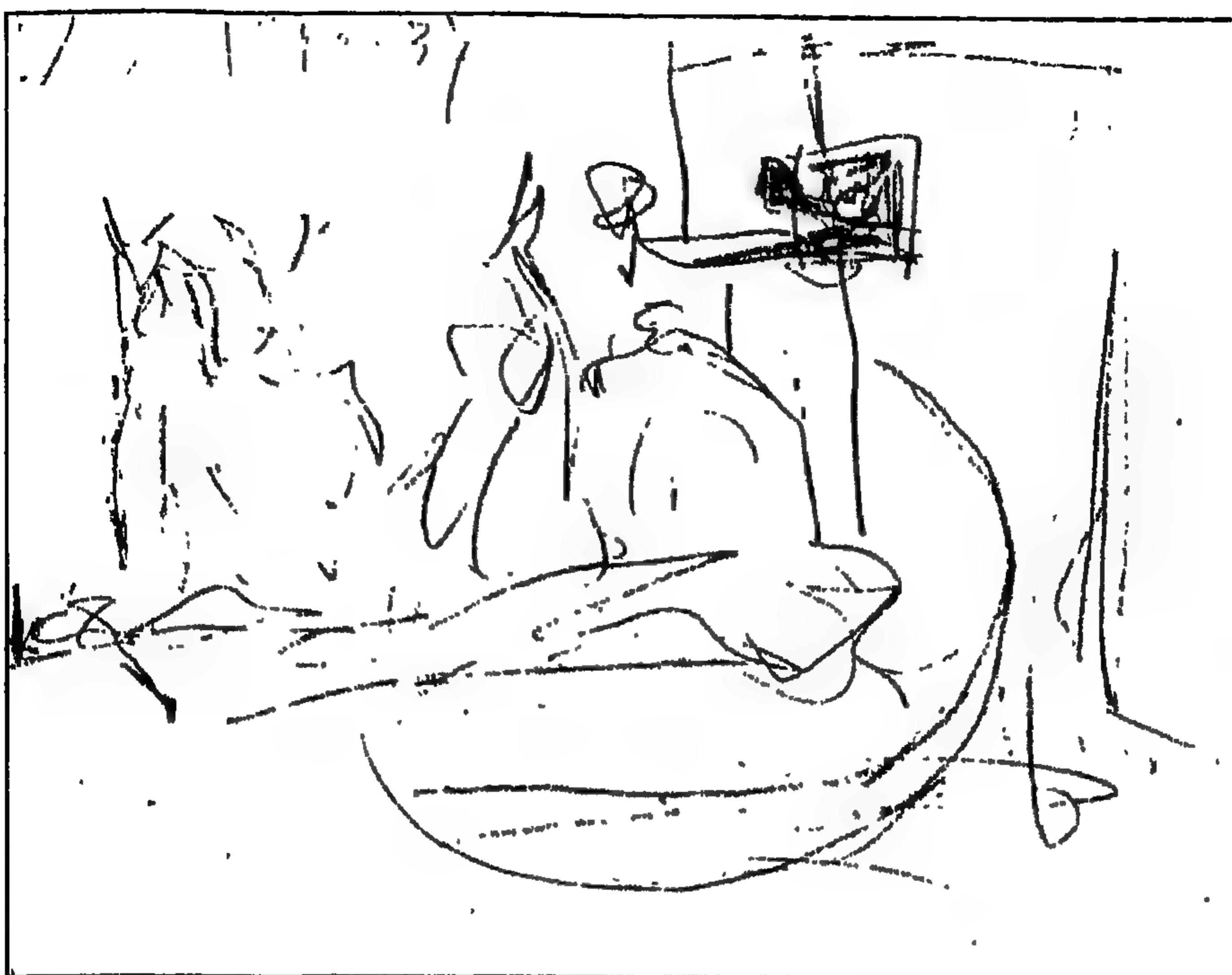
شکل (۱۳۴)



شکل (۱۳۵)



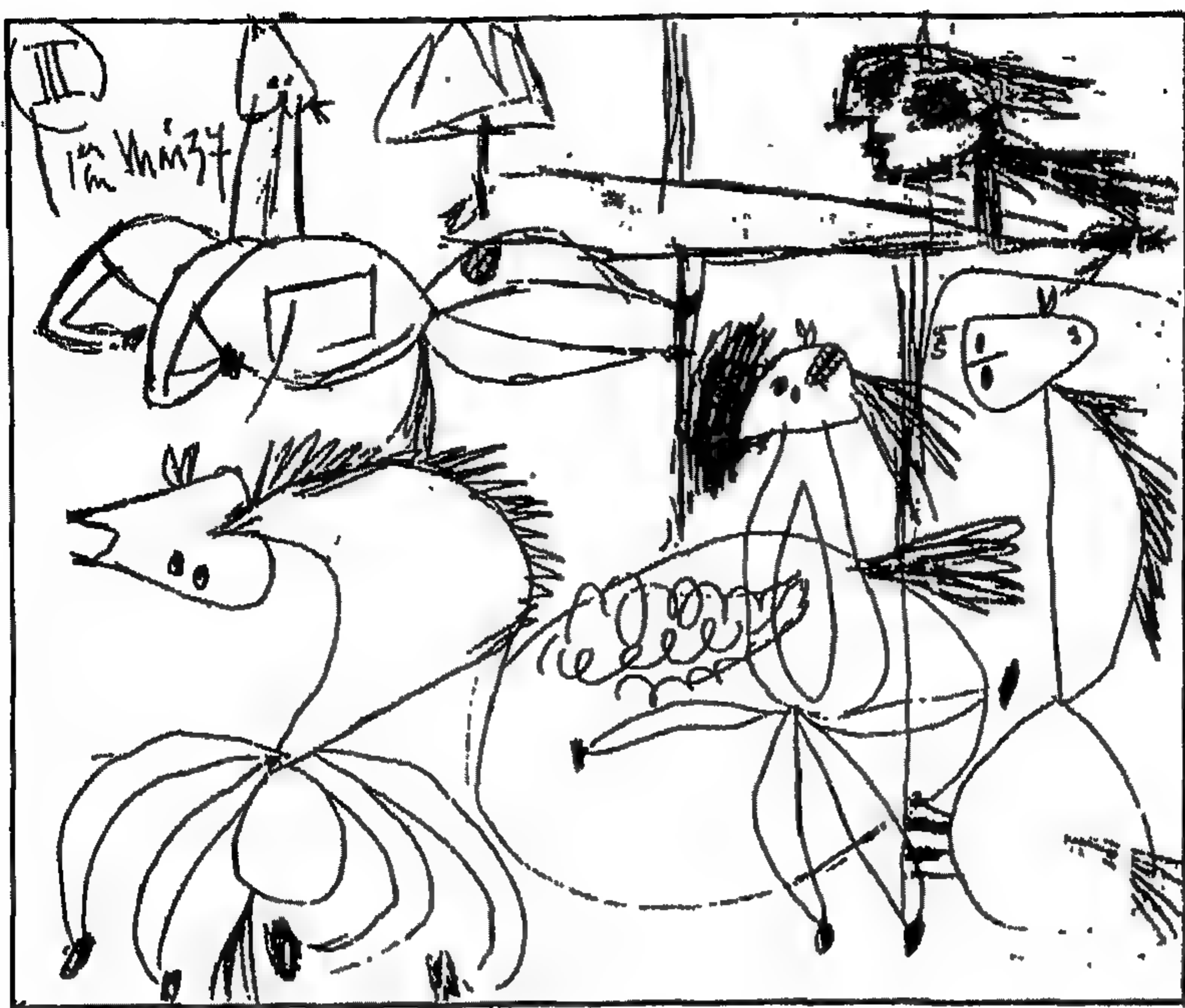
شکل (۱۳۶)



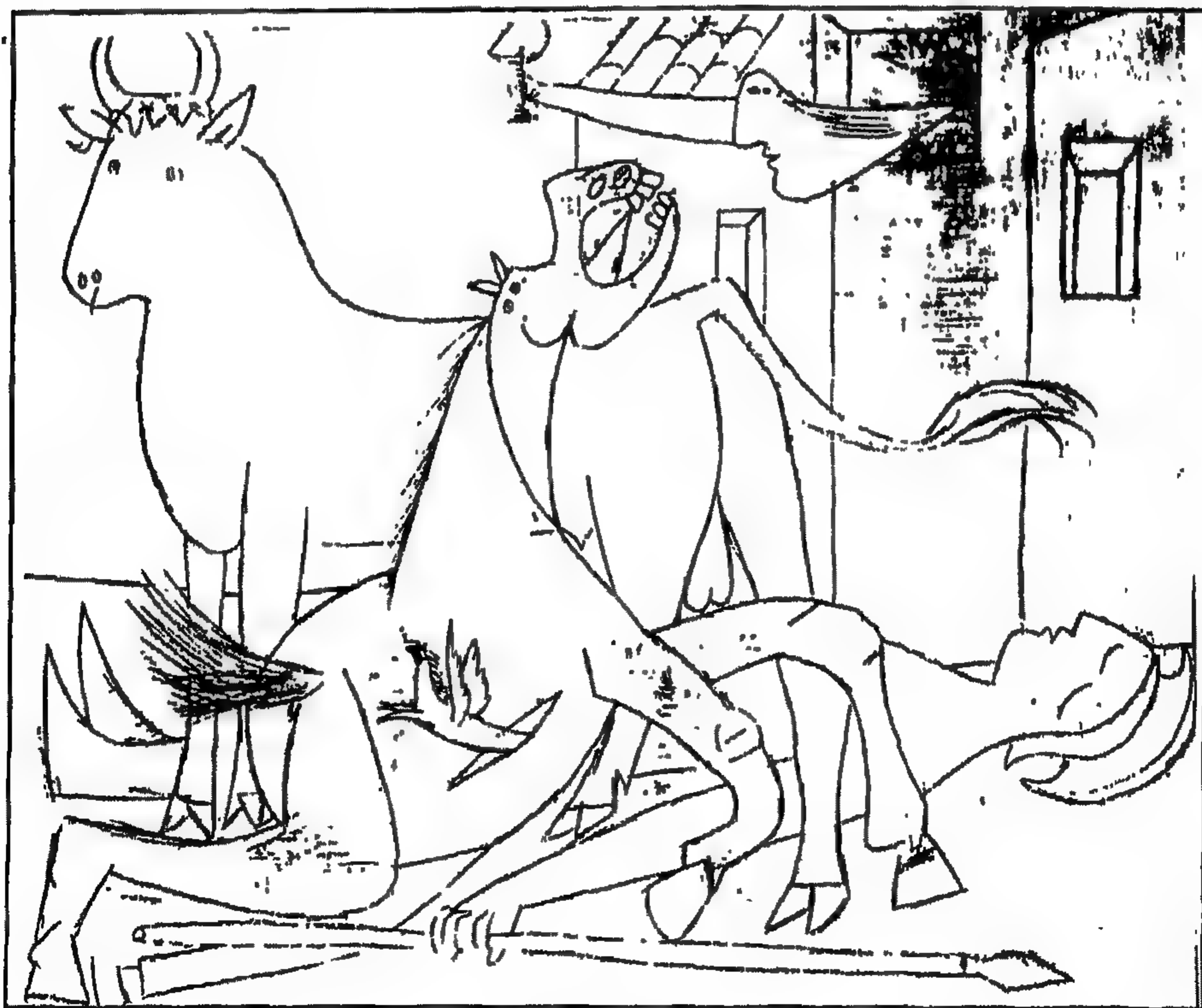
شکل (۱۳۷)



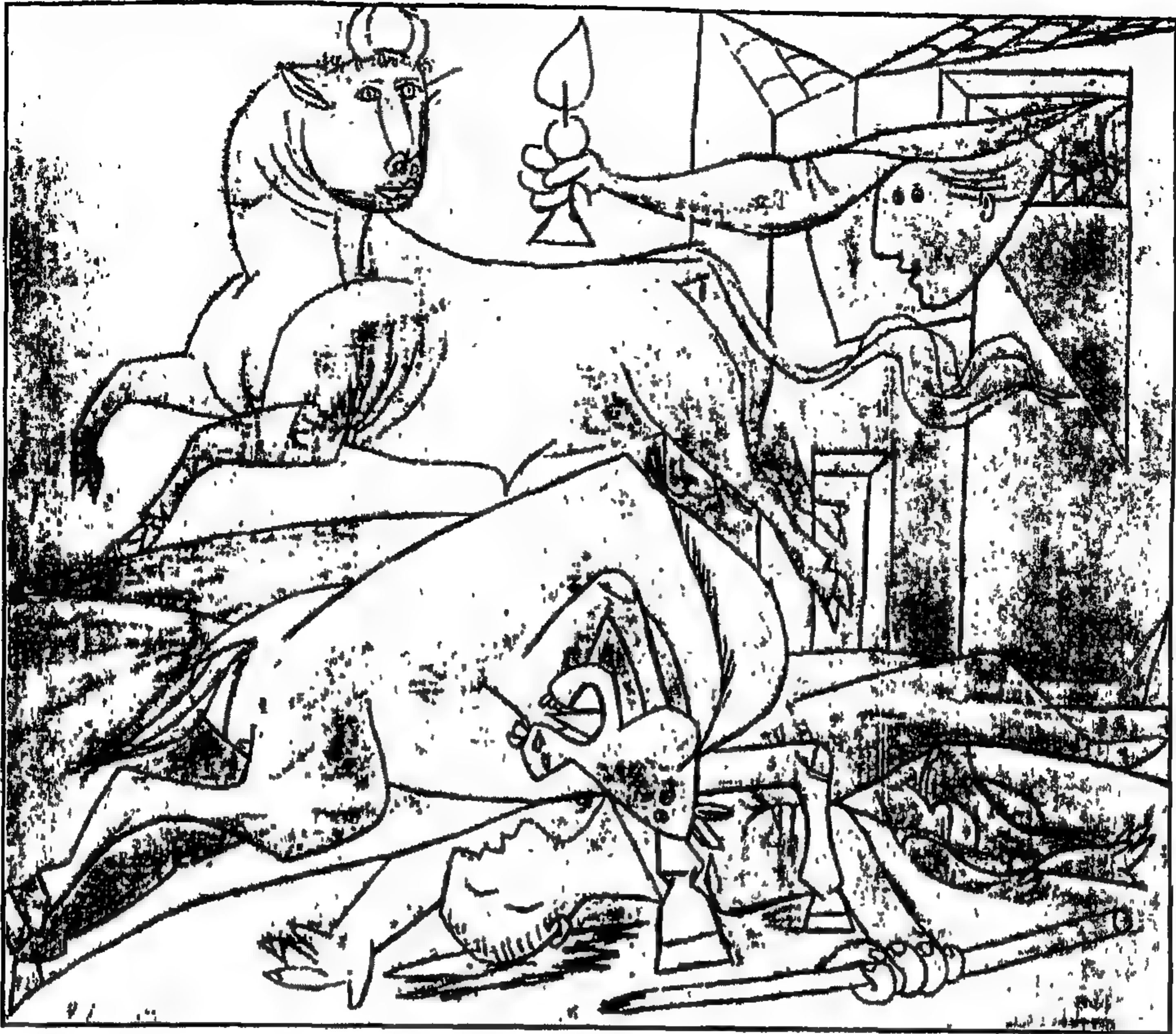
شکل (۱۳۸)



شکل (۱۳۹)



شکل (۱۴۰)



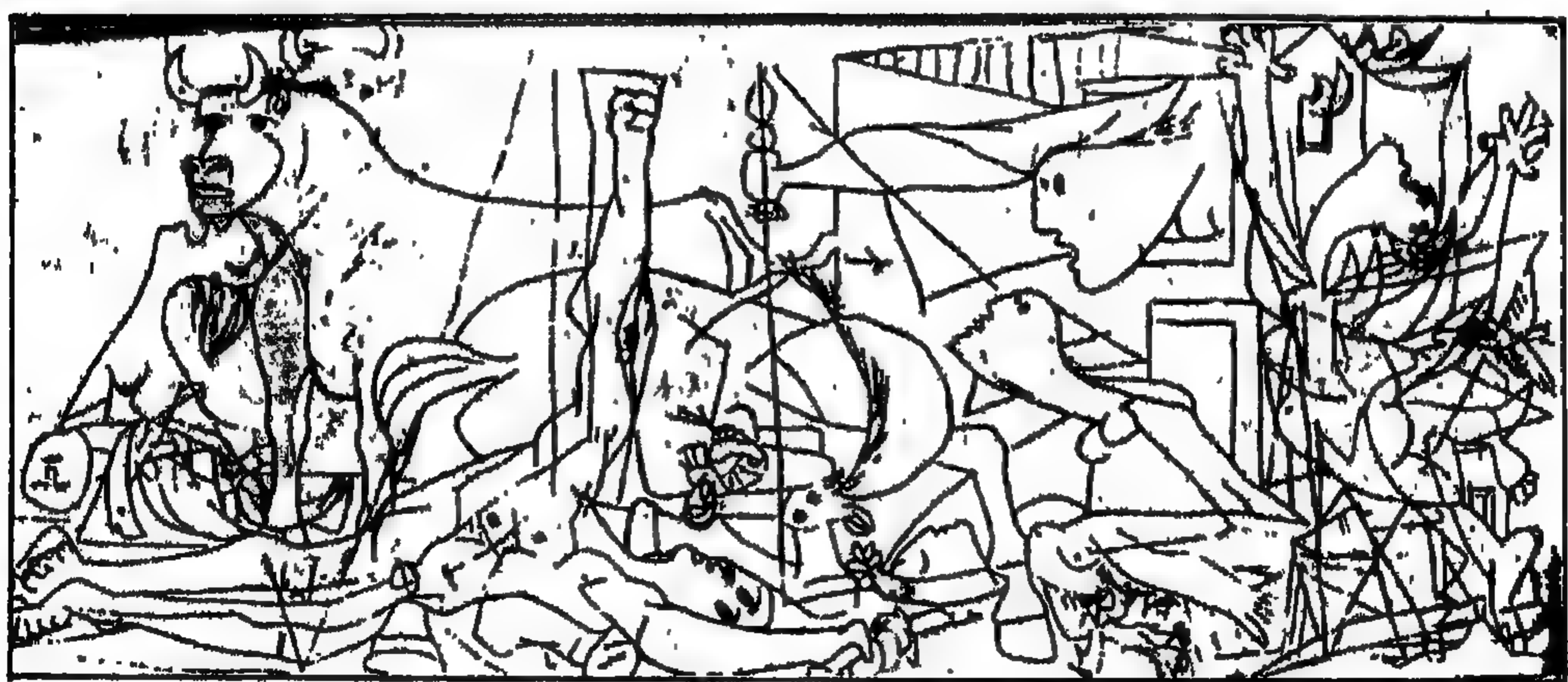
شکل (۱۴۱)



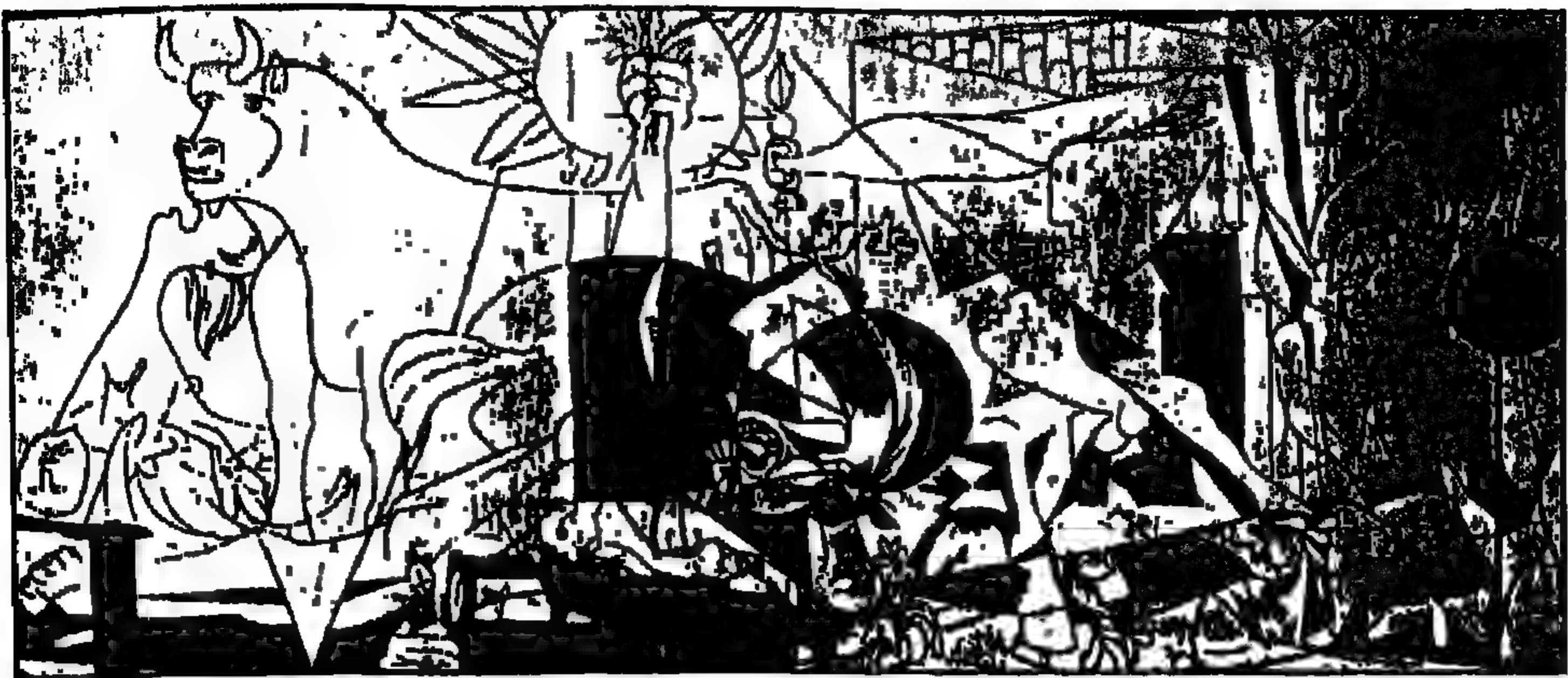
شکل (۱۴۲)



شکل (۱۴۳)



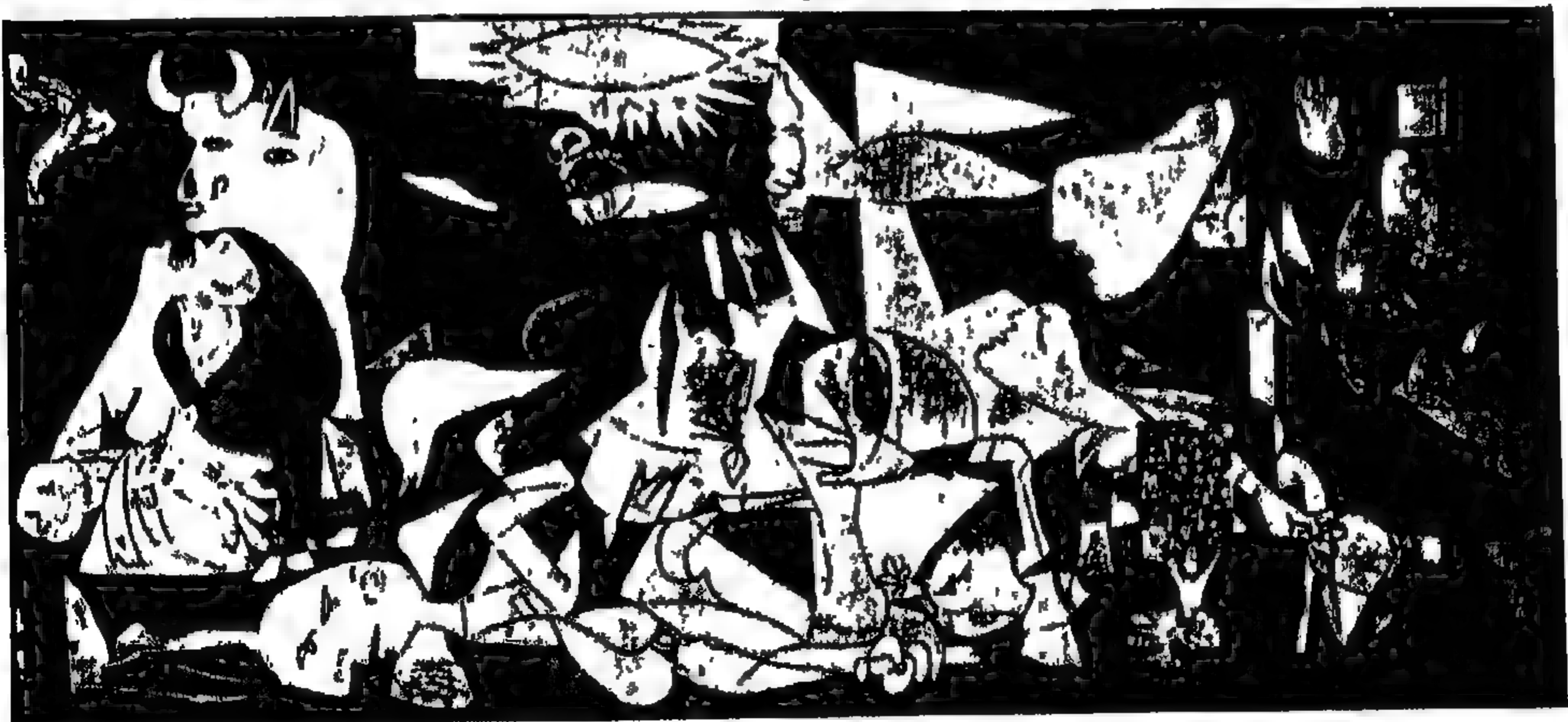
شکل (۱۴۴)



شکل (۱۴۵)



شکل (۱۴۶)



شکل (۱۴۷)



شکل (۱۴۸)



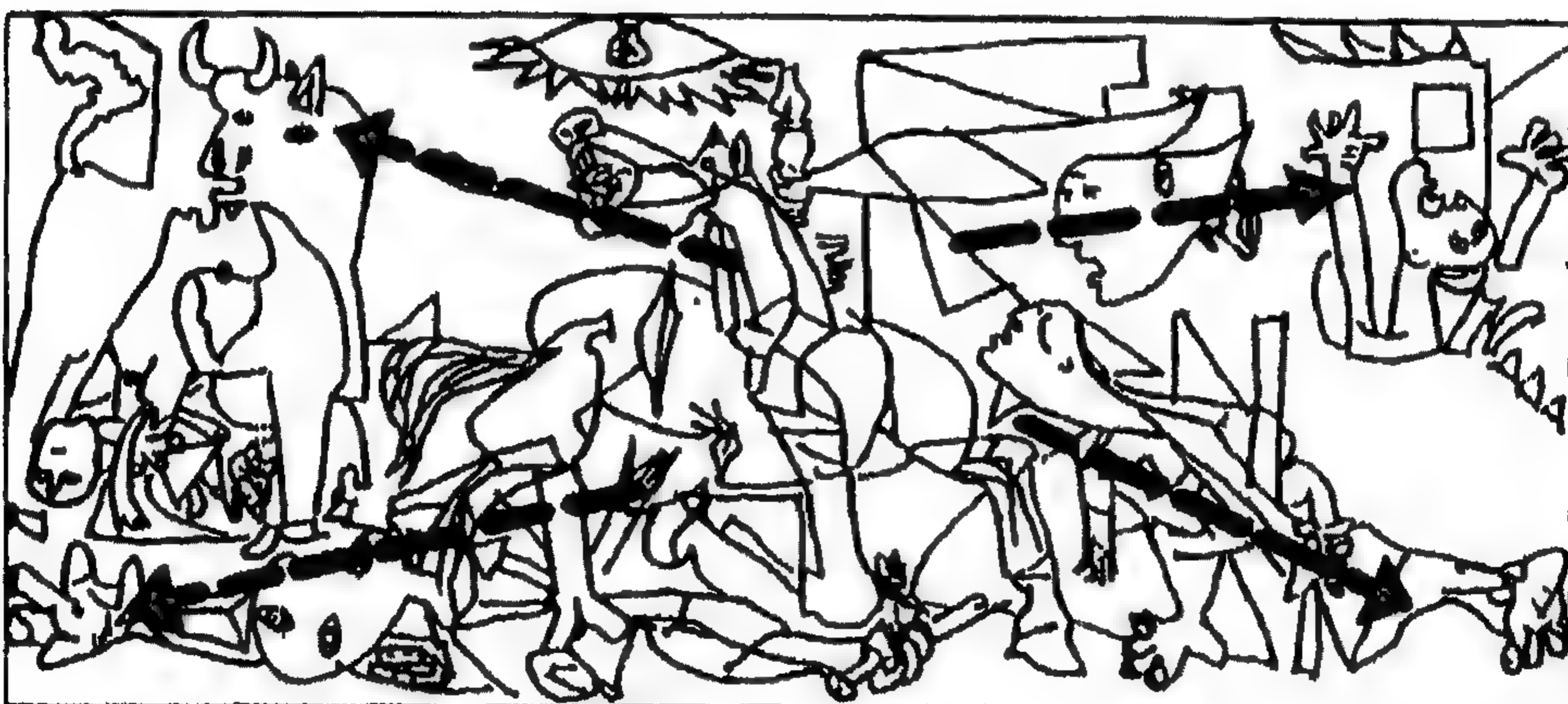
شکل (۱۴۹)



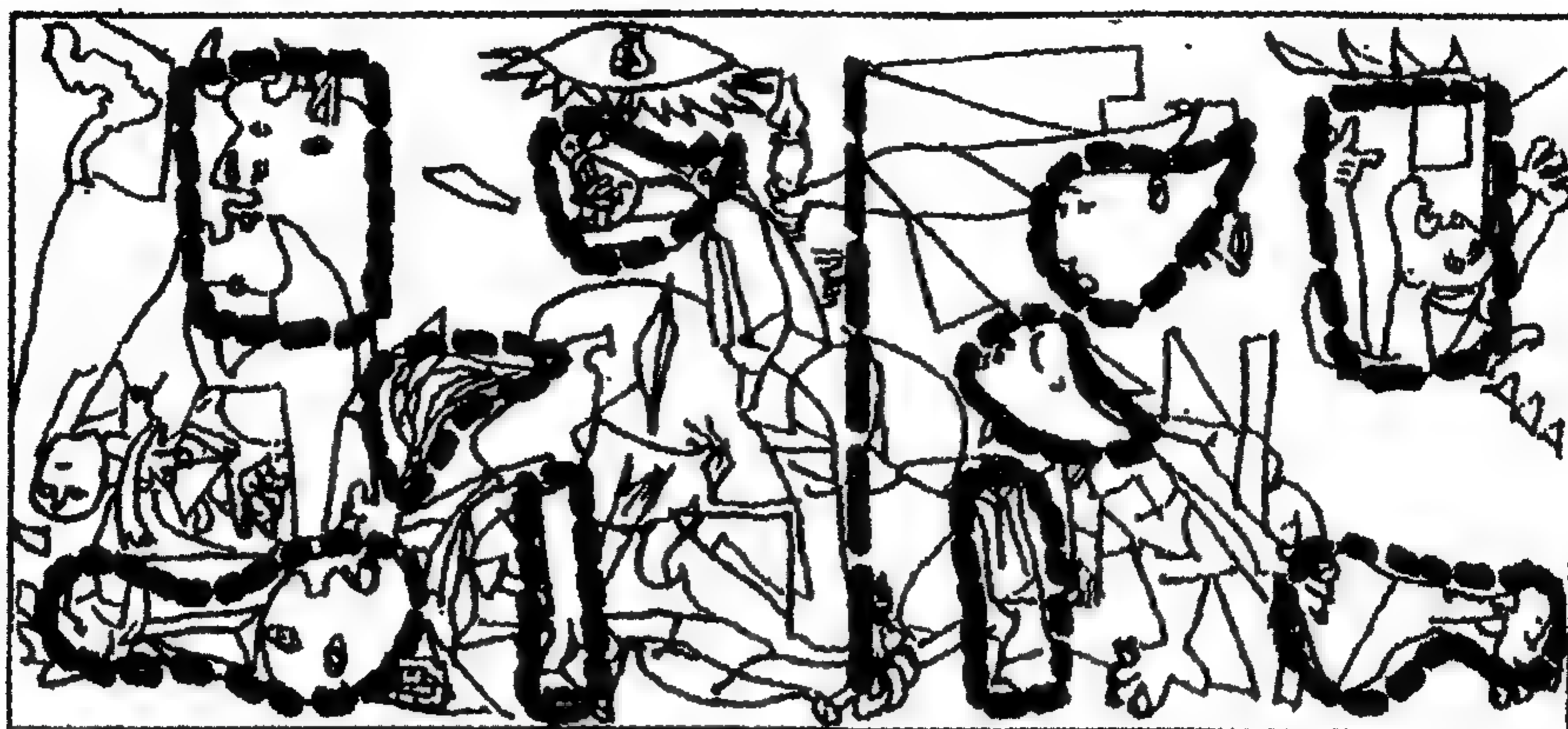
شکل (۱۵۰)



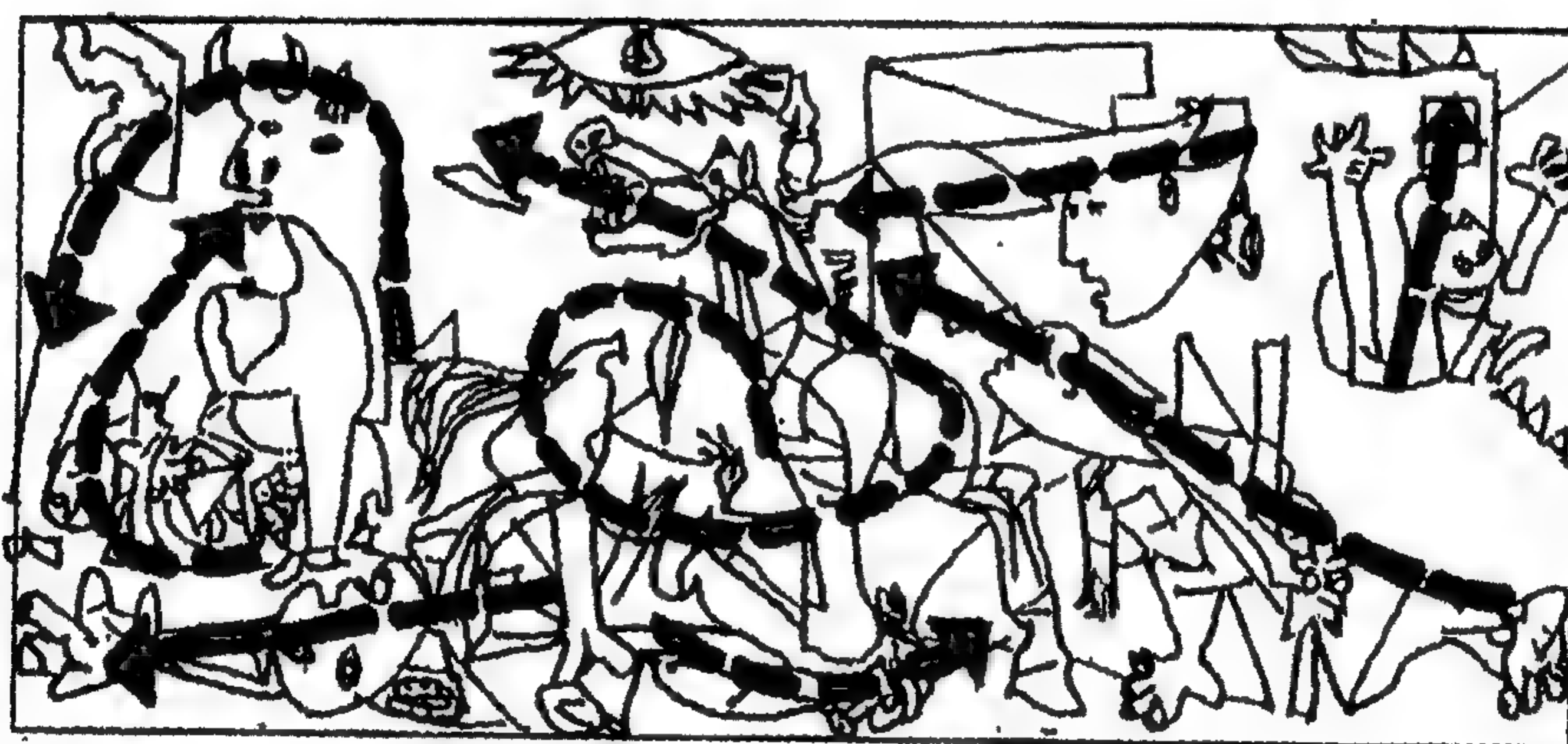
شکل (۱۵۱)



شکل (۱۵۲)



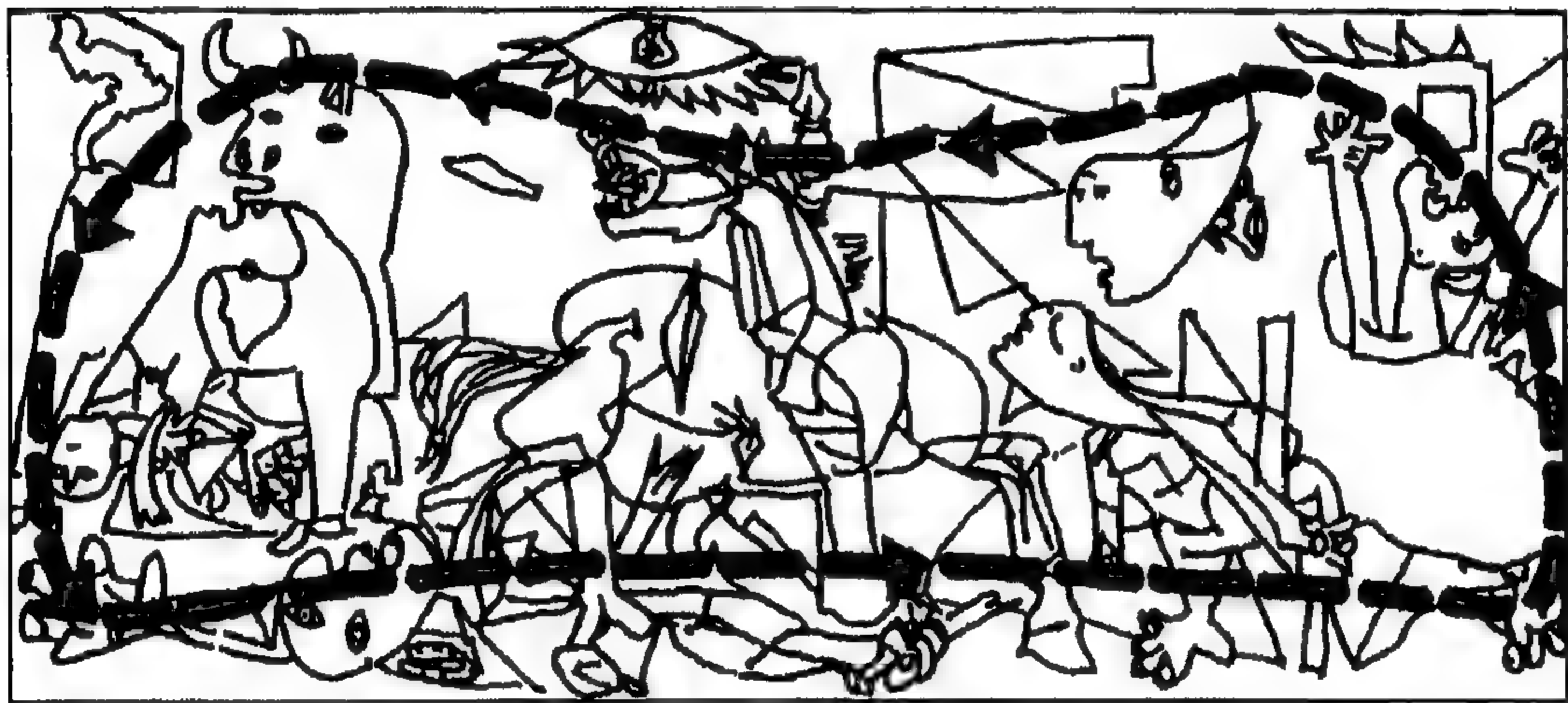
شکل (۱۵۳)



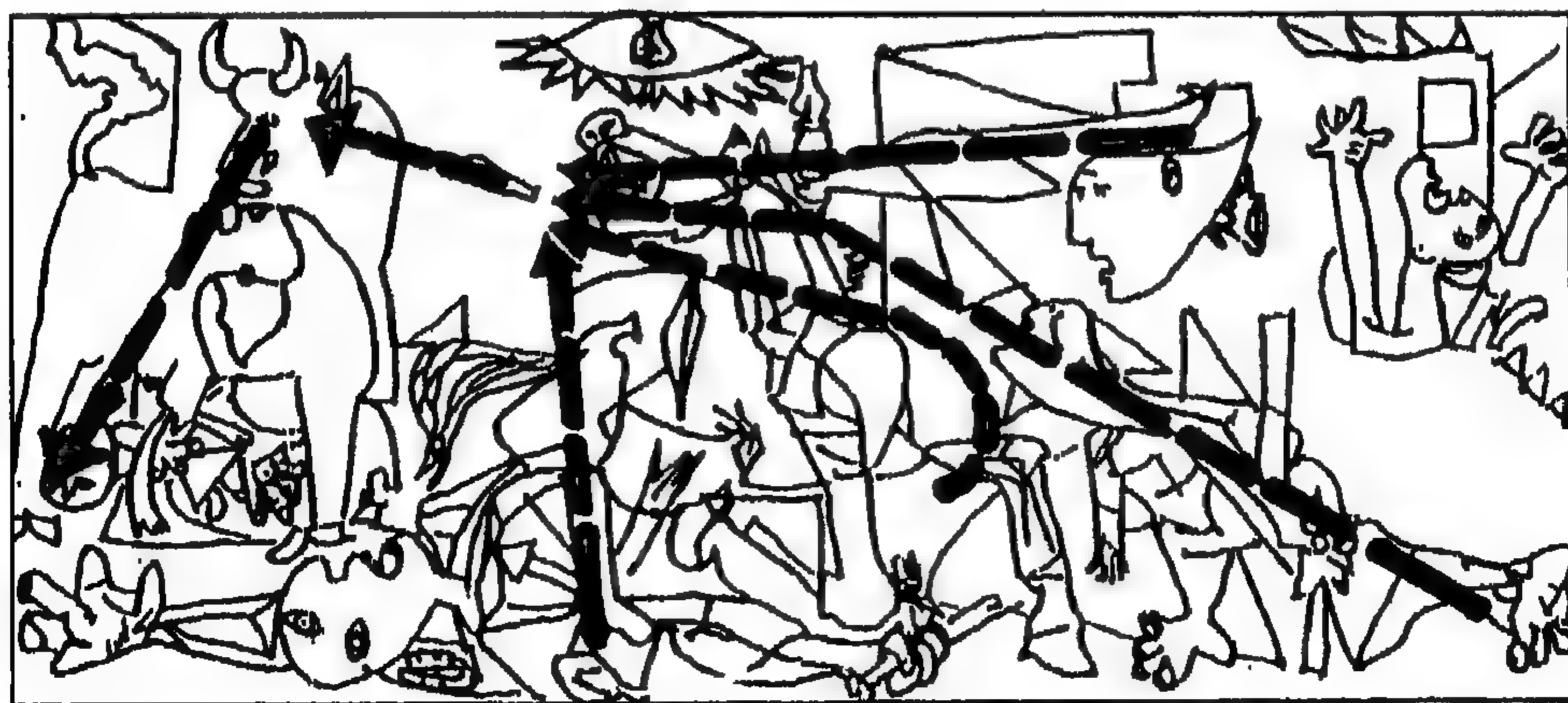
شکل (۱۵۴)



شکل (۱۵۵)



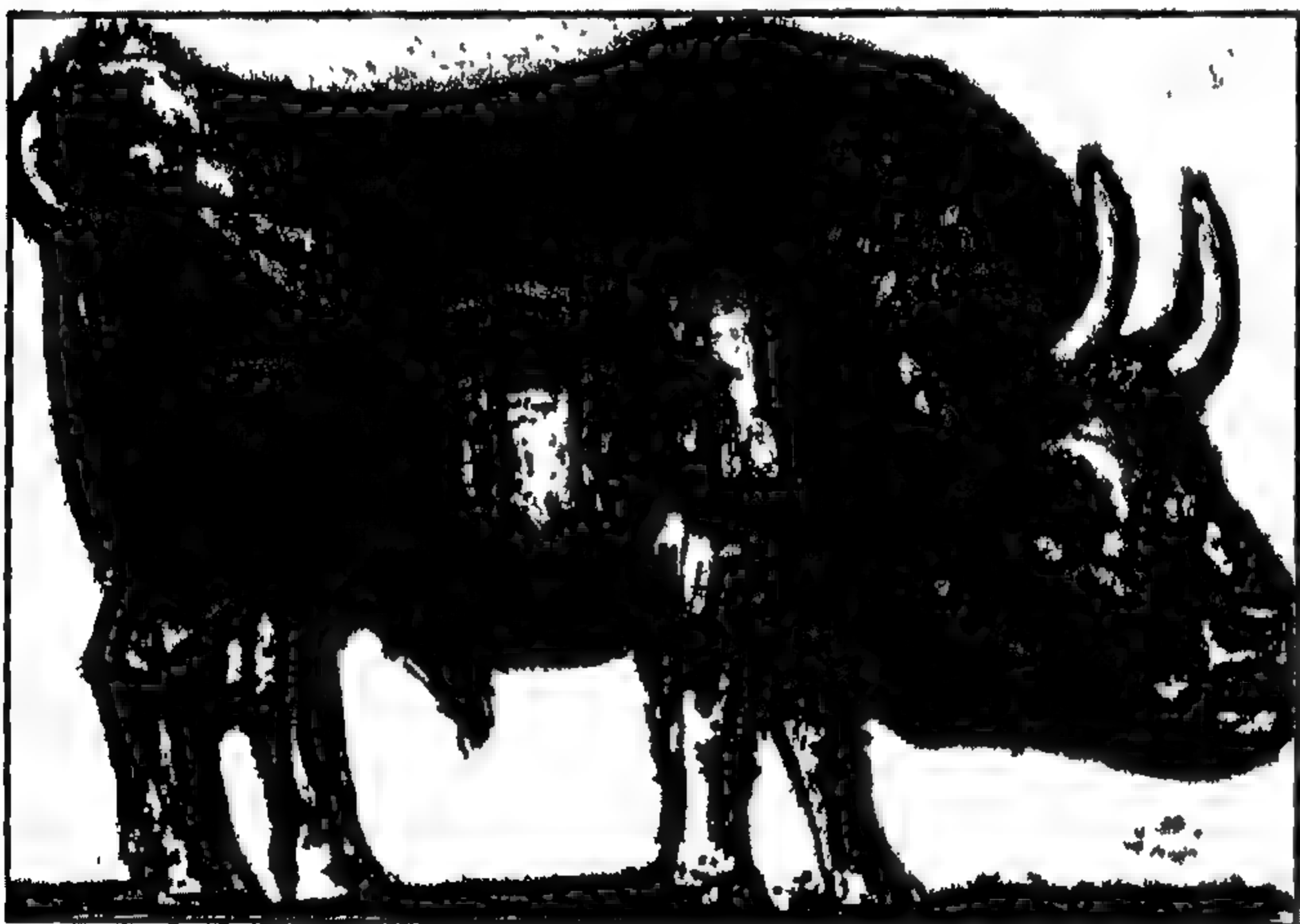
شکل (۱۵۶)



شکل (۱۵۷)



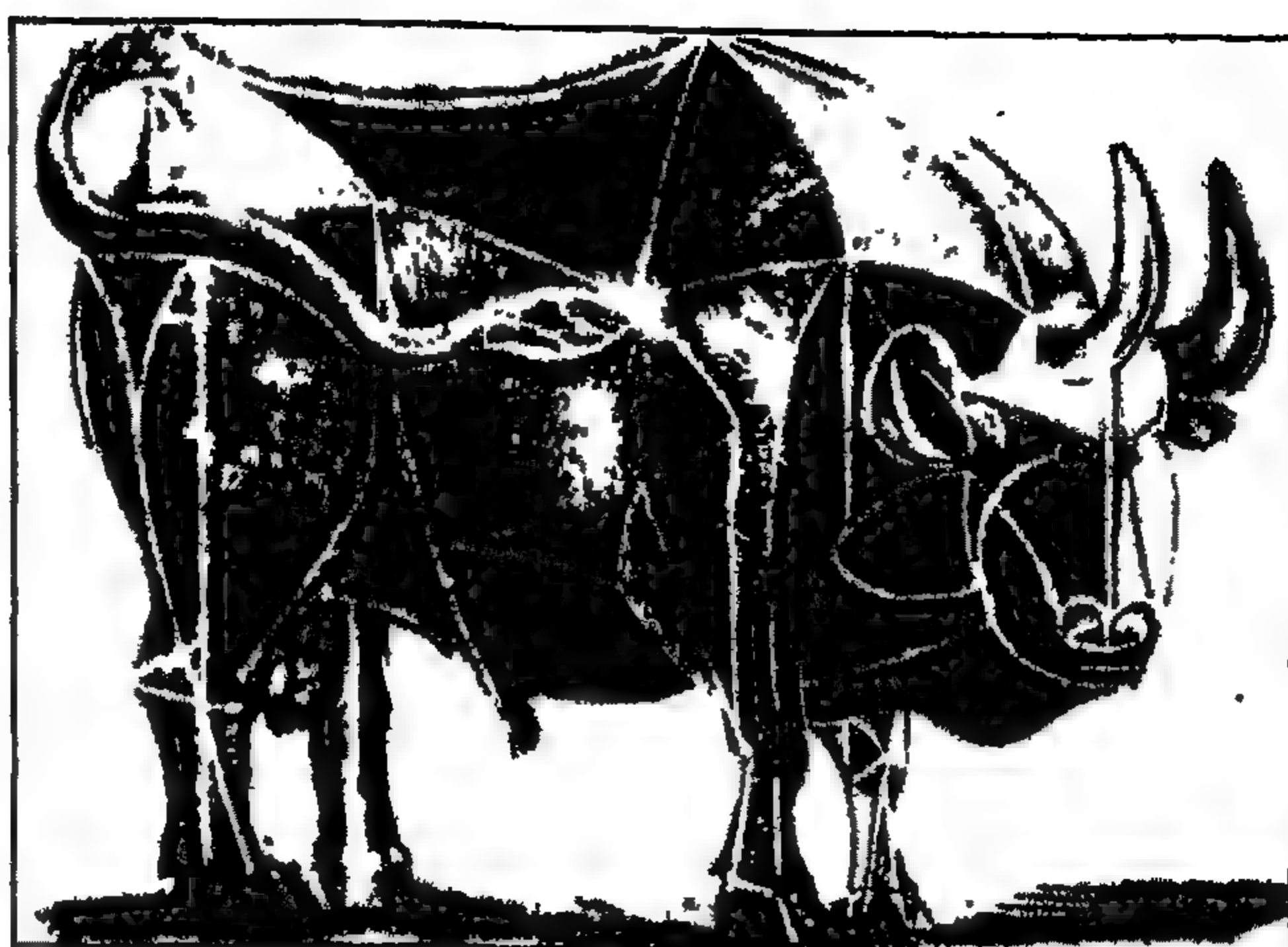
شکل (۱۵۸)



شکل (۱۵۹)



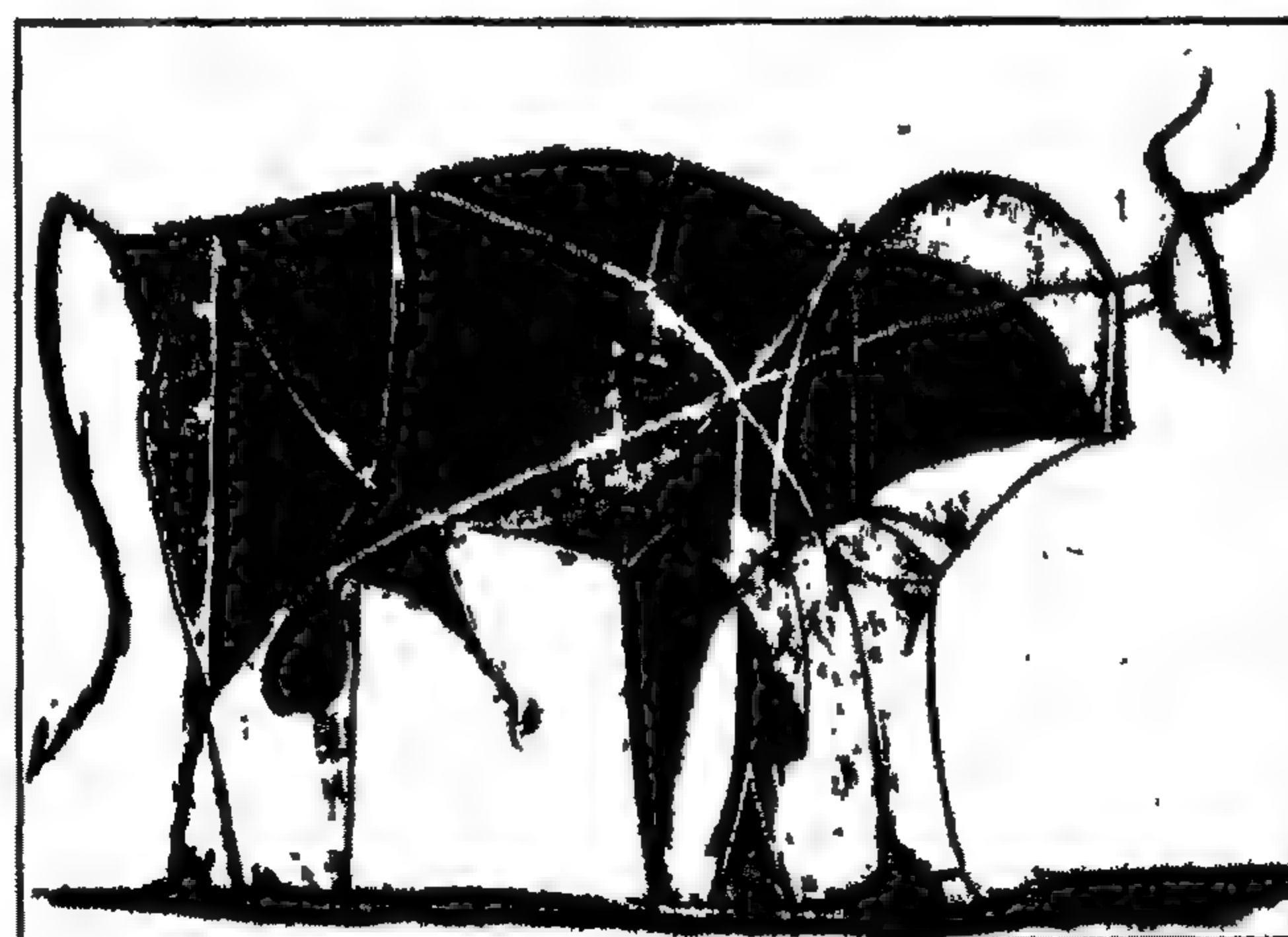
شکل (۱۶۰)



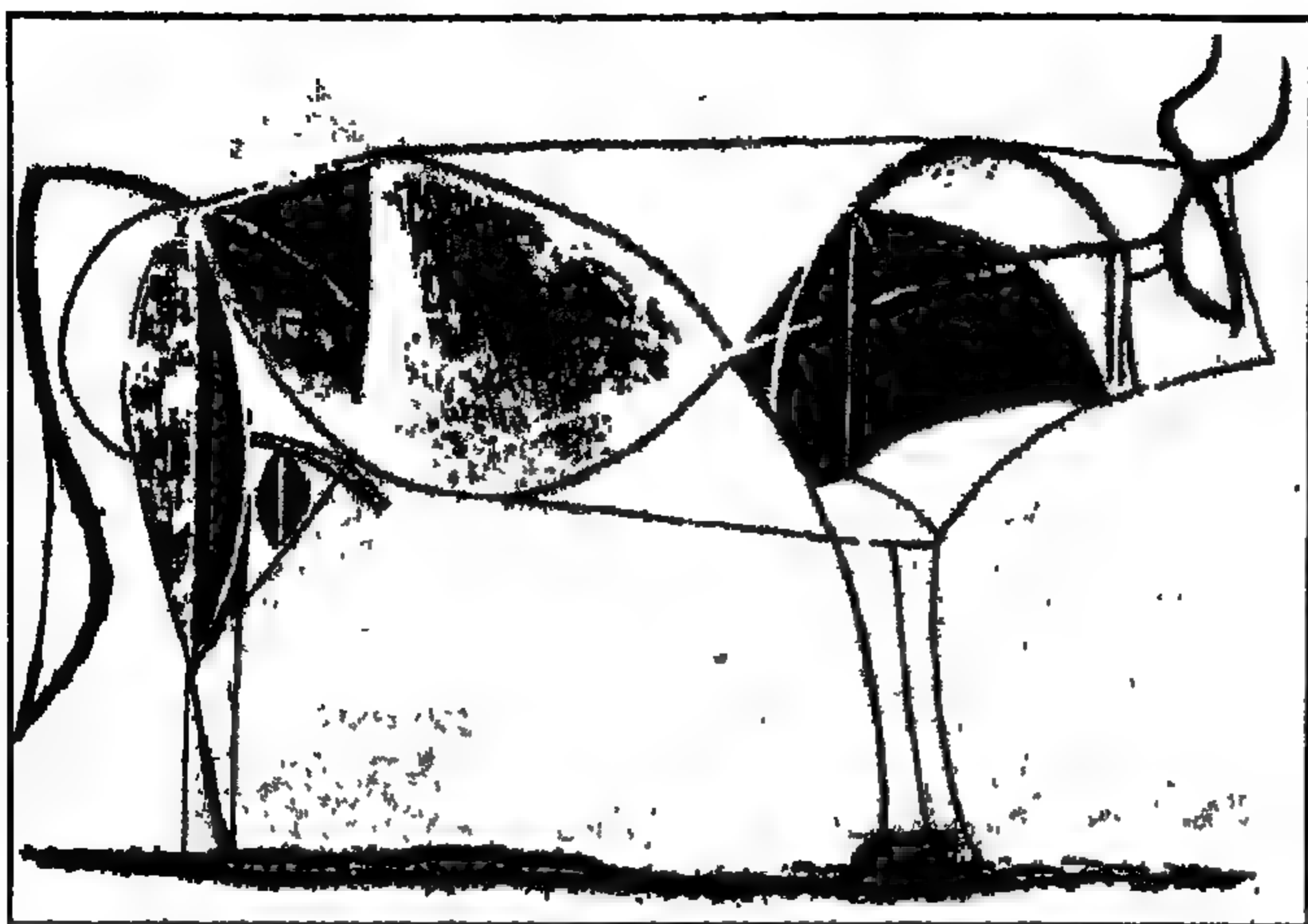
شکل (۱۶۱)



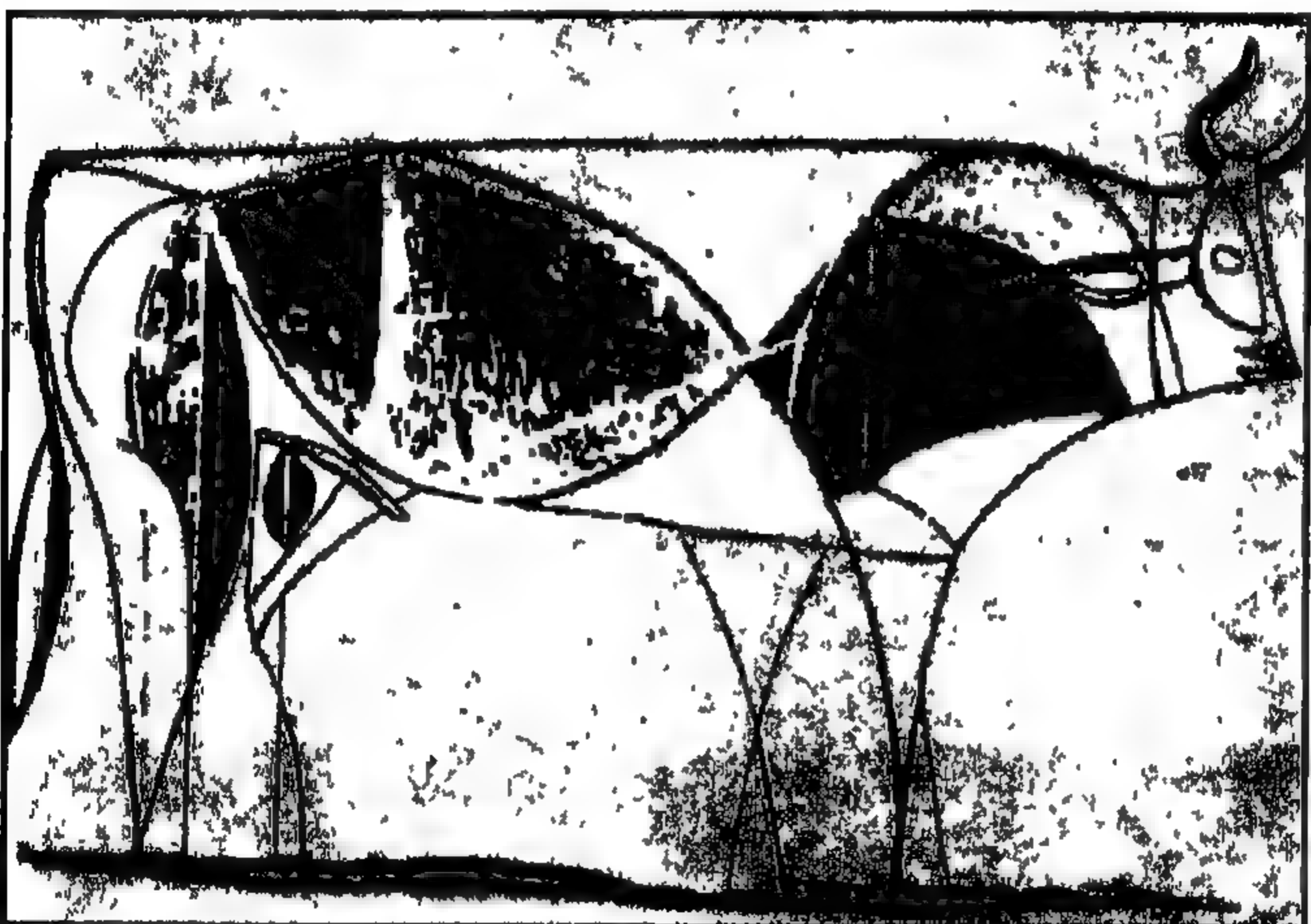
شکل (۱۶۲)



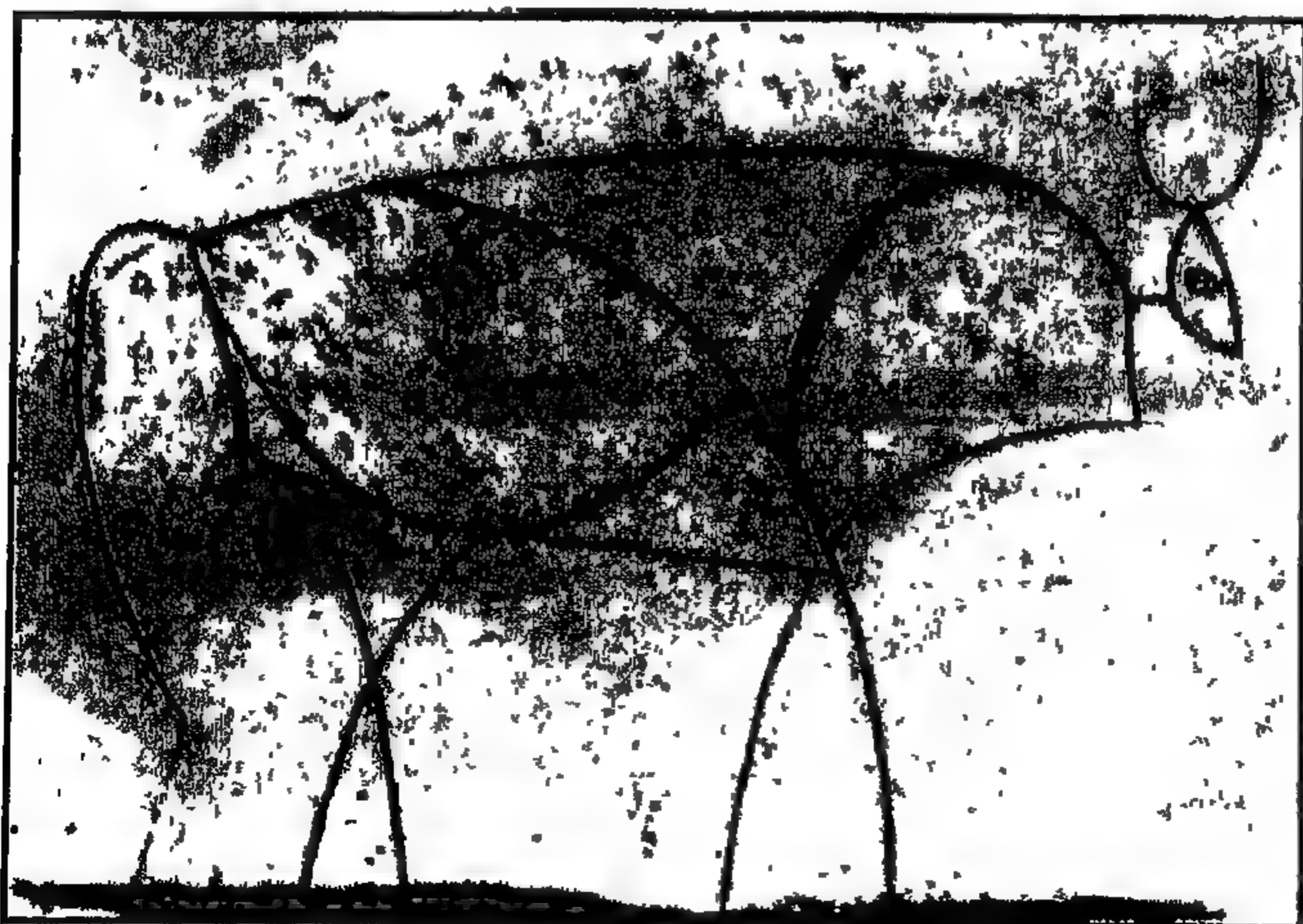
شکل (۱۶۳)



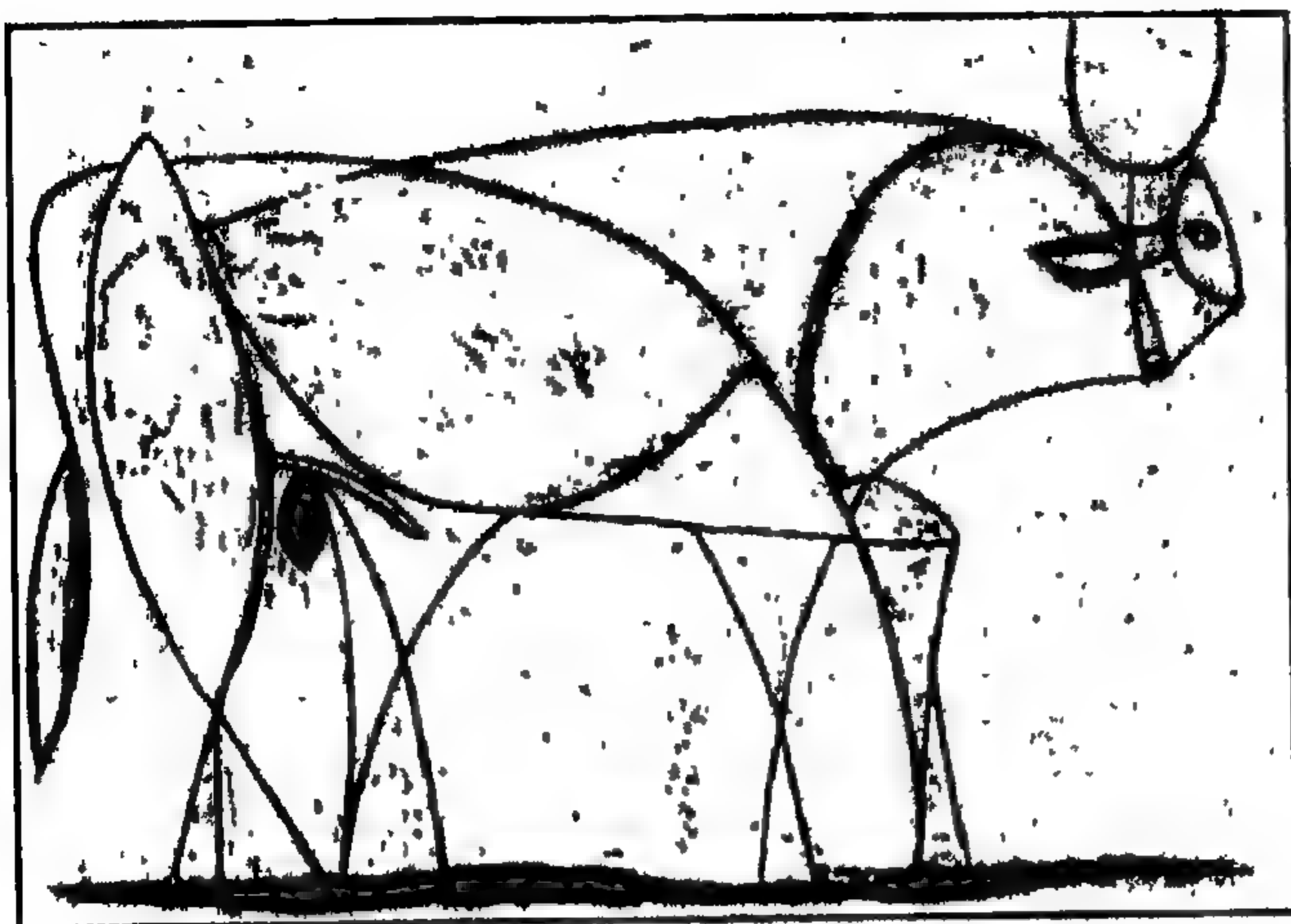
شکل (۱۶۴)



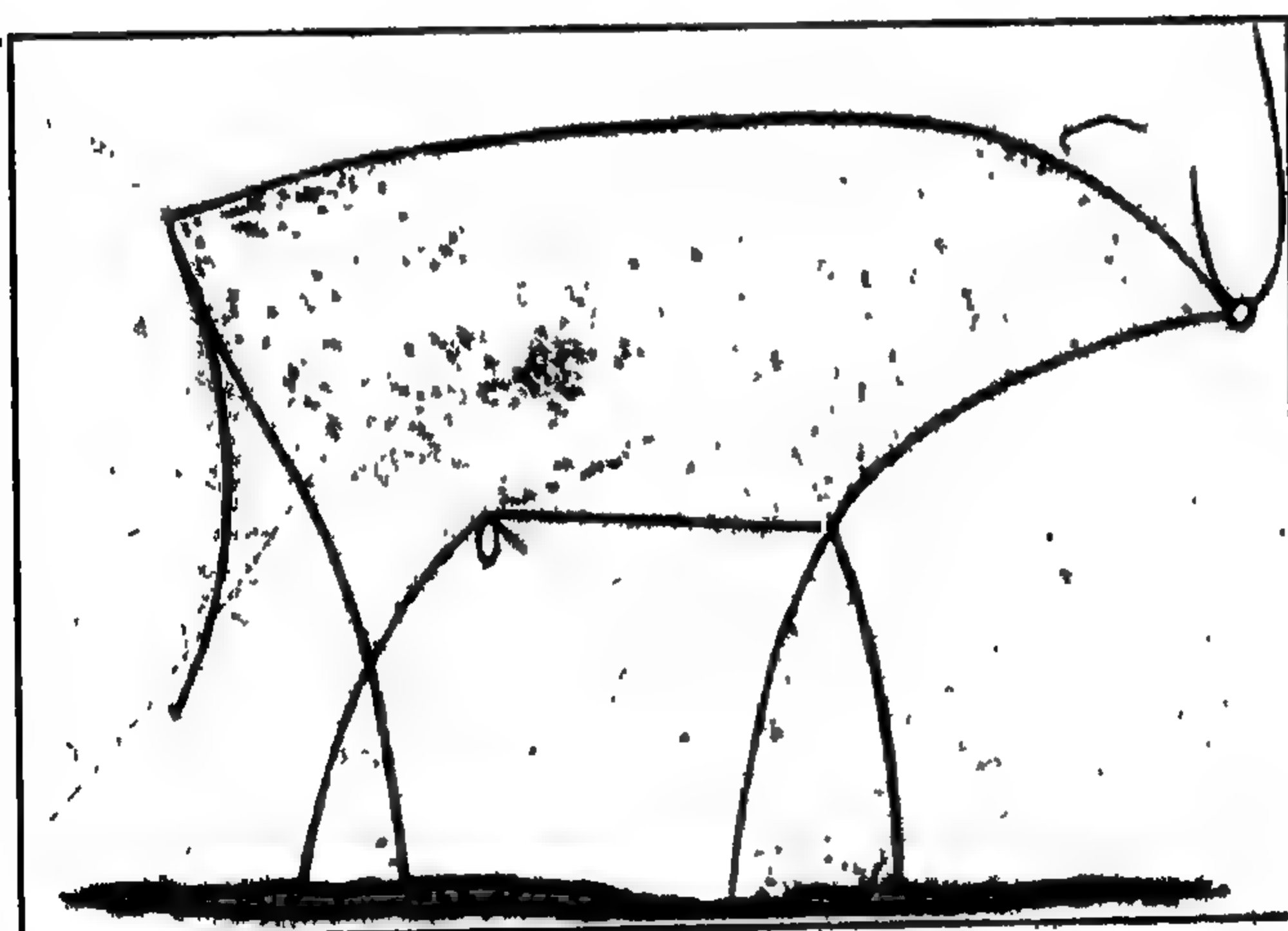
شکل (۱۶۵)



شکل (۱۶۶)



شکل (۱۶۷)



شکل (۱۶۸)

الفصل الثالث

المضمون ودوره في صياغة الشكل

برغم مغامرات « بيكاسو » المتعددة ، في تناولاته للعمل الفني ، وبرغم انتهاجه أحيانا لما يشبه « التهكم » العبثي ، في صياغاته للأشكال ، إلا أنه ، وبشكل عام ، لم يلجأ إلى تقديم شكل بلا مضمون ، حتى وإن بدا الأمر كذلك أحيانا ، لأنه وبوعى ، استطاع تحقيق توازن محكم وجيد ، بين « المضمون » كمحتوى معرفي وتعبيري ، و « الشكل » كهيئة مستحدثة يتشكل فيها المضمون في بلاغة ودون مباشرة .

فالمضمون والشكل معا ، بدوا في معظم الأحيان شيئا واحدا حميا متكاملا .

ولعل ذلك يعود إلى استجاباته الذكية والواعية ، لفعل التعبير في صياغة الشكل بحيث يصبح تضمنه فيه ، متوافقاً مع ملامحه النهائية ينعكس عنها في سلاسة وبساطة ، ودون إقحام تعسفي .

وبنظرة إلى نماذج من نتاجاته المتعددة على طول تاريخه الفني ، سنجد - استجابات منطقية لأثر المضمون التعبيري في بناء الشكل ، دون تقييد بشيء اللهم إلا بلاغة التشكيل في إطار التشكيل ذاته ، وليس اتكاء على لغة توضيحية أخرى .

ففي لوحته « لاعب الجيتار العجوز » (١٩٠٣) (شكل ١٦٩) التي قدمها أثناء فترة إنتاجه المسماة بالزرقاء ، والتي كان يصور فيها موضوعات تعبيرية تتناول حياة الفقراء والبؤساء ، نجده يصور شحاذا ، يجلس مستكينا ساكنا يتجه برأسه لأسفل وتتراخى يده وساقاه .

يبدو في حالة سكون سلبي ، يتأتى عن انتظام هيئته في محورين قطريين متقاطعين يؤكدان معنى السكون الكامل (شكل ١٧٠) وفي نفس الوقت يبدو وكأنها يردد

إيقاعا يتصاعد في تراجيح من أسفل لأعلى في خطوط أفقية مائلة قليلا في اتجاهات مختلفة (شكل ١٧١) وكأنها الموسيقى المتأتية هنا تأتي متحشجة متكاسلة حزينة .

وهكذا يبدو الشكل ملائما إلى حد كبير للمضون المتضمن فيه .

وفي لوحته التى يصور فيها زوجته الأولى (١٩١٨) (شكل ١٧٢) يبدو وقد عمد إلى إضفاء قدر من الهدوء والواقعية على الشكل ، يتوافق والشخصية التى يصورها ، بأسلوب أقرب إلى الطبيعة التسجيلية فى فترة كان قد اجتاز فيها فترة التكعيبة وراح يجرب فى عديد من الأشكال الأدائية والصياغية ، وبالتالي بدا التناول الصياغى هنا غير منطقى إلا كضرورة حتمها المضمون الذى أراد له أن يتشكل فى اللوحة . وإذا كان قد عمد إلى تناول الشكل فى الطبيعة بأسلوب واقعى ، لضرورة تعبيرية ، فقد جعل من عملية بناء الشكل تبدو قائمة على مثلث رئيسى يشغل منتصف الصورة ، رؤوسه ثلاث نقاط ضوء منعكس على الوجه واليدين ، ويبدو برغم عدم استقراره على قاعدة ، ساكنا بارتكانه على خط رأسى يمثله جانب المقعد (شكل ١٧٣) وهذا الاستقرار الوهمى للمثلث بعكس قدرا من القلق على الشخصية برغم مظهرها الهادئ .

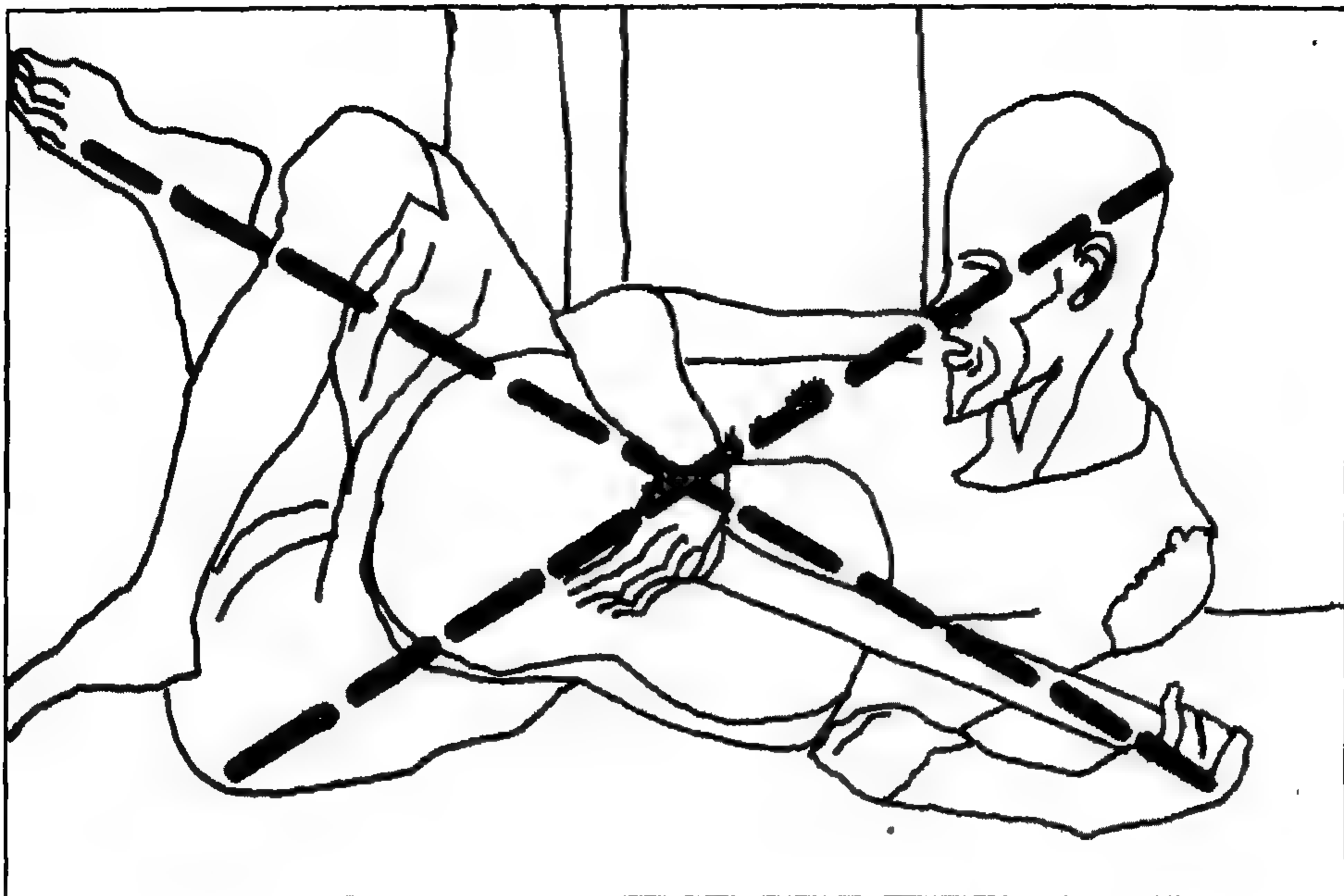
وفي لوحة الراقصات الثلاثة (١٩٢٥) (شكل ١٧٤) يبدو « بيكاسو » وقد استطاع تصوير « حالة الرقص » وليس أشكال الراقصات ، حيث قد استخدمهن كوسائط تحدث حركة مركزية شعاعية فى اتجاهات متعددة ، وفى خطوط متباينة بين الاستقامة والتعرج (شكل ١٧٥) ، مثيرا بذلك التنويع فى ملاحظها قدرا عاليا من الحيوية فى الشكل ، تتوافق ومعنى الرقص .

وفي لوحته امرأة نائمة (١٩٣٢) (شكل ١٧٦) تبدو الخطوط لينة أفقية أقرب إلى السكون فى مجملها ، ذات حس هادئ مسالم خال من الحركة العنيفة ، موحٍ باستقرار يتوافق ومعنى النوم .

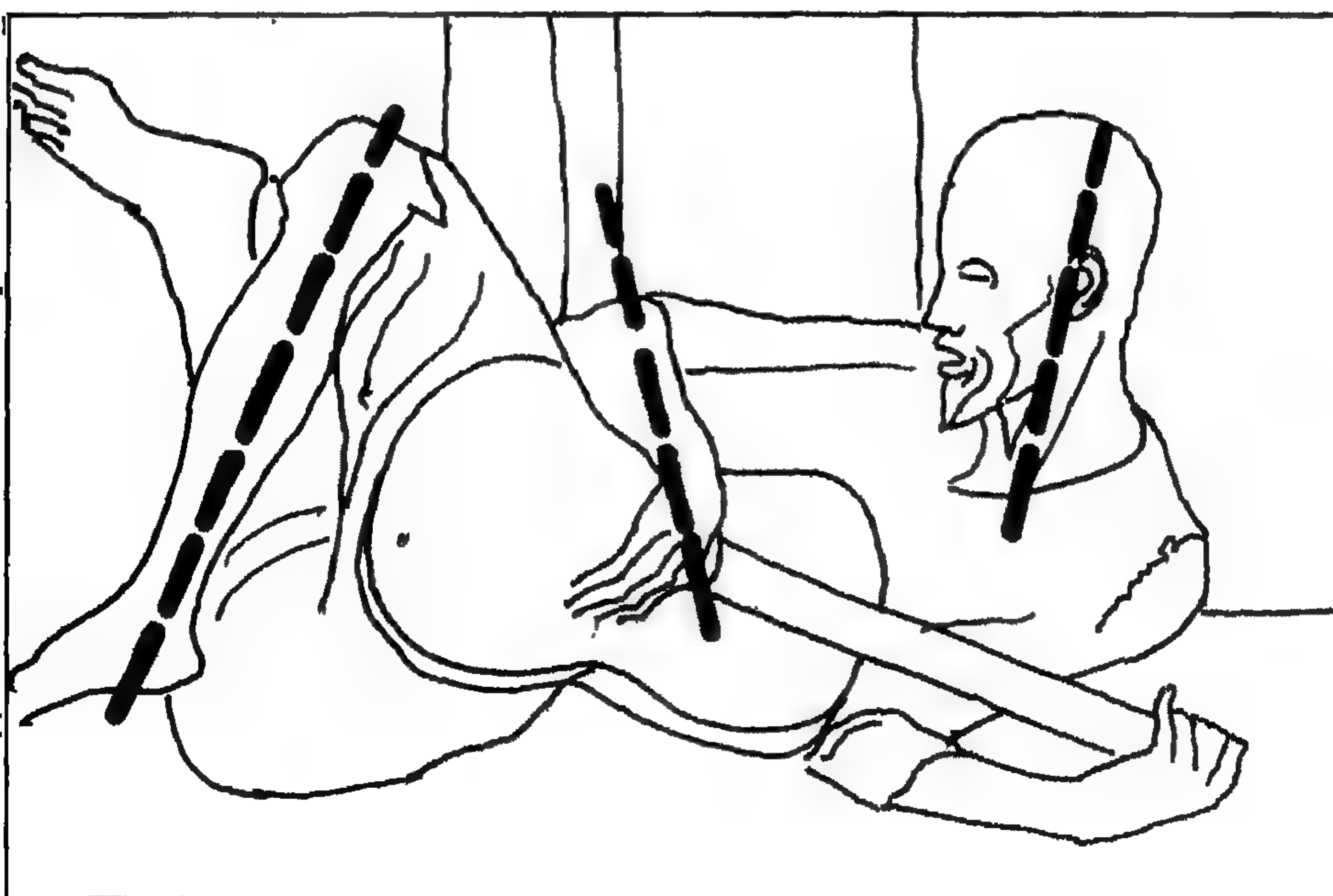
وذلك عكس الحس التعبيرى العنيف ، الذى يتأتى من ذلك التشابك والتداخل والتقاطع للخطوط التى تولد مثلثات عديدة مختلفة الاتجاهات ، ومؤلفة لوجه محور بشكل تشويهي ساخر ، يصور امرأة تبكى (شكل ١٧٧) ، حيث يبدو ذلك الحس الديناميكى الصاخب ، المتأتى عن صياغة الشكل فى مساحات صغيرة حادة الزوايا ، مثلثة الأشكال موجودة فى اتجاهات متخالفة ومتداخلة فى حدة ، معادل شكلى بنائى لمضمون تعبيري متمثل فى حالة البكاء .



شکل (۱۱۹)



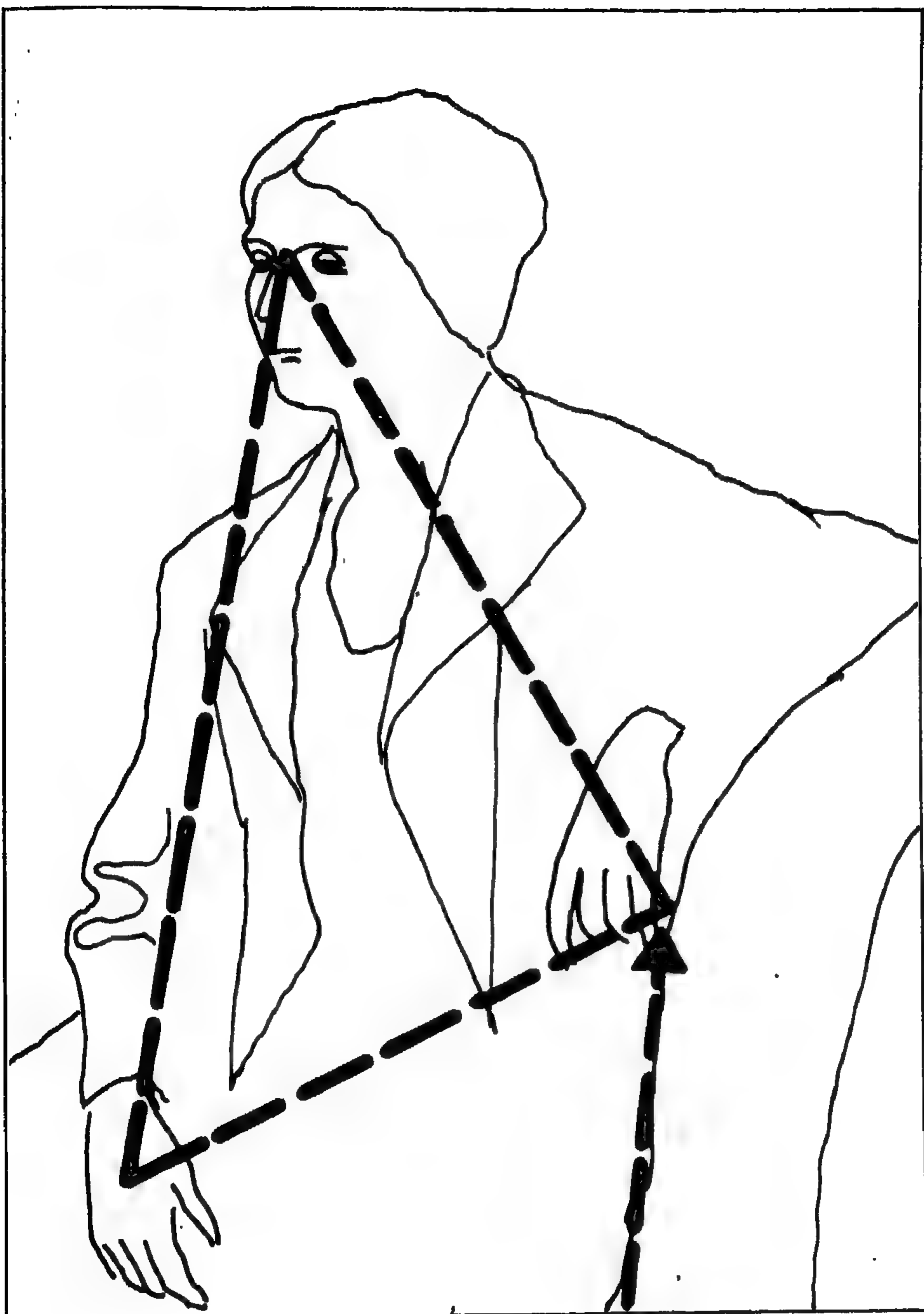
شکل (۱۷۰)



شکل (۱۷۱)



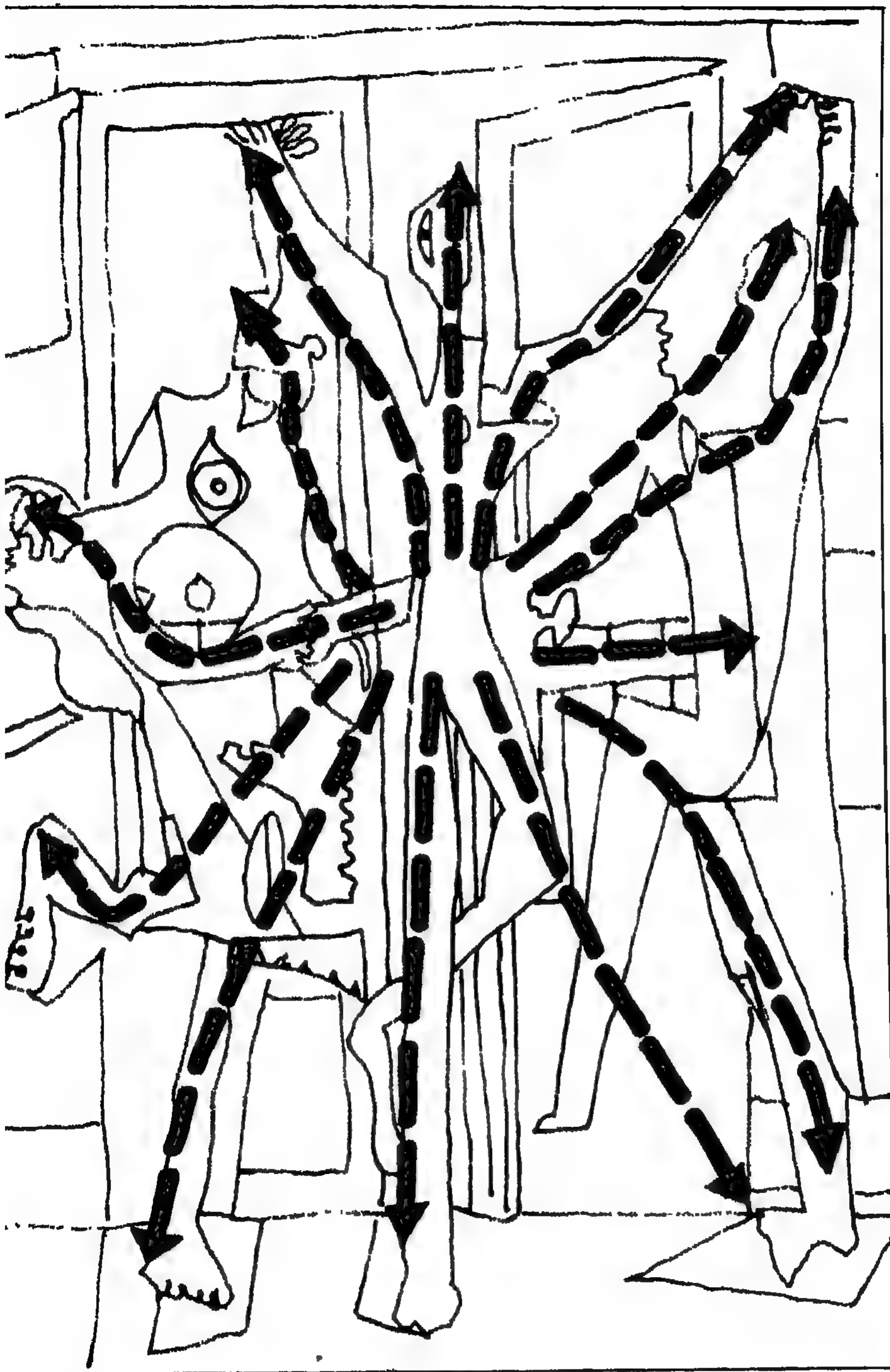
شکل (۱۷۲)



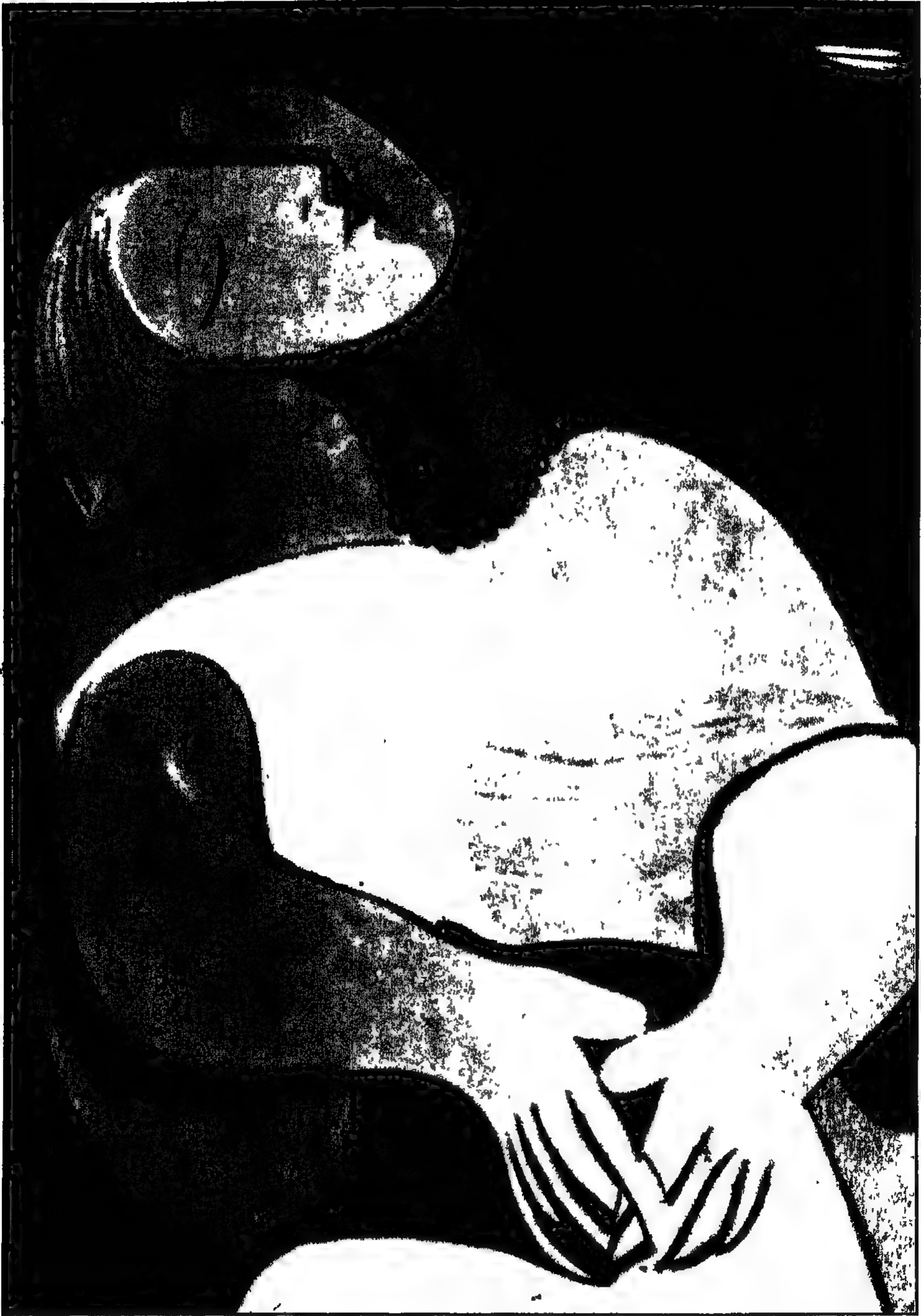
شکل (۱۷۳)



انظر اللوحة الملونة شكل (١٧٤)



شکل (۱۷۵)



انظر اللوحة الملونة شكل (١٧٦)



شکل (۱۷۷)

وفي لوحته « جرنیکا » (شكل ١٣٦) يبدو المضمون ذا دور أساسى وهام فى صياغة الشكل ، حيث يتحول التعبير عن الغضب والاعتراض على وحشية قتل الأبرياء ، إلى خطوط حادة مندفعة ومتكسرة تتراكب فى حالة ديناميكية صاخبة ، بينما يبدو البناء العام منطقيا فى الارتفاع بالصراع الدرامى بين الأشكال ، حيث ترقد جثة الرجل ، سابحة فى ضبابية قائمة أسفل اللوحة ، بينما يبدأ (الضوء - الحياة) فى النمو كلما ارتفعنا لأعلى ، حيث نجد المرأة المندفعة لأعلى وجسم الحصان المتأهب للحركة ، يقعان فى منتصف الصورة تقريبا ، وقد ازدادت كمية الأبيض التى تحيط بهما وتغطيها ، حتى نصل بعد ذلك إلى ذروة الأبيض ونصاعته فى أعلى الصورة وقمة المثلث فى آن واحد ، حيث يصور رأس الحصان صارخة فى قوة ، ومن فوقها مصباح مضيء داخل مساحة ضخمة من الأبيض ، ثم تتوزع الرؤية بعد ذلك على جانبى المثلث ، بين رأس الرجل الصارخ فى يمين اللوحة ، ورأس الثور فى يسارها ، فى تبادل ، تخف حدته حينما ينسحب البصر ثانية ، إلى منتصف - المثلث والصورة ، ليدور مع الخطوط الدائرة حول نفسها ، فيما يشبه الحلزون ، التى تصنع جسم الحصان .

ذلك التركيب الصياغى للأشكال فى علاقاتها الإيقاعية الحادة ، يبدو مبنيا على مضمون تعبيرى حاد ، هو الدافع الأساسى لتلك العلاقة الحادة بين الأشكال .

ولعل رسومات وتصاوير « بيكاسو » لمصارعة الثيران هى أكثر أعماله الفنية توضيحا لدور المضمون وأهميته فى صياغة الشكل ، حيث يبدو فى لوحته « الثور والمصارع » ١٩٥٩ - (شكل ١٧٨) وقد تحول الشكل فيها إلى إيقاع حركى مروحى ، تدور فيه الأقواس فى حدة ، حول نقطة مركزية (شكل ١٧٩) ، توحى بحالة من الديناميكية العالية ، المعادلة فى إيجاءاتها لذلك المضمون العنيف الكامن فى عملية الصراع بين الثور والمصارع .

وفي لوحته « مثير ثيران المصارعة الساقط » - ١٩٧٠ - (شكل ١٨٠) يبدو وقد حول مضمون انتصار الثور وسقوط المصارع إلى مجموعة من الخطوط الهابطة جميعها بشكل صريح واضح إلى أسفل ، بينما ظل قرنا الثور متجهين فى حدة لأعلى ، (شكل ١٨١) وفى ذلك دلالة شكلية عن انتصار الثور - (برغم غباوته حيث تبدو رأسه صغيرة وغير واضحة) - فى صراعه من أجل الحياة .

وأيضاً في لوحته « مصارع الثيران الساقط » - ١٩٧٠ (شكل ١٨٢) - يبدو وقد حول نفس مفهوم السقوط إلى أشكال ، ولكن في إيقاع مختلف ، حيث بدأ شكل جسم المصارع قوسياً تتجه أطرافه لأسفل ، محيطاً بتقوسه شكل رأس الثور الضخمة التي تتصدر منتصف الصورة بقرنيه المشهرين لأعلى ، ولكن داخل القوس - جسم المصارع - المسيطر عليه وكأنها الموت هنا لا يعنى الانتصار الكامل للثور . الذى يرزح تحت عبء (القوس - الجسد) ، (شكل ١٨٣) .

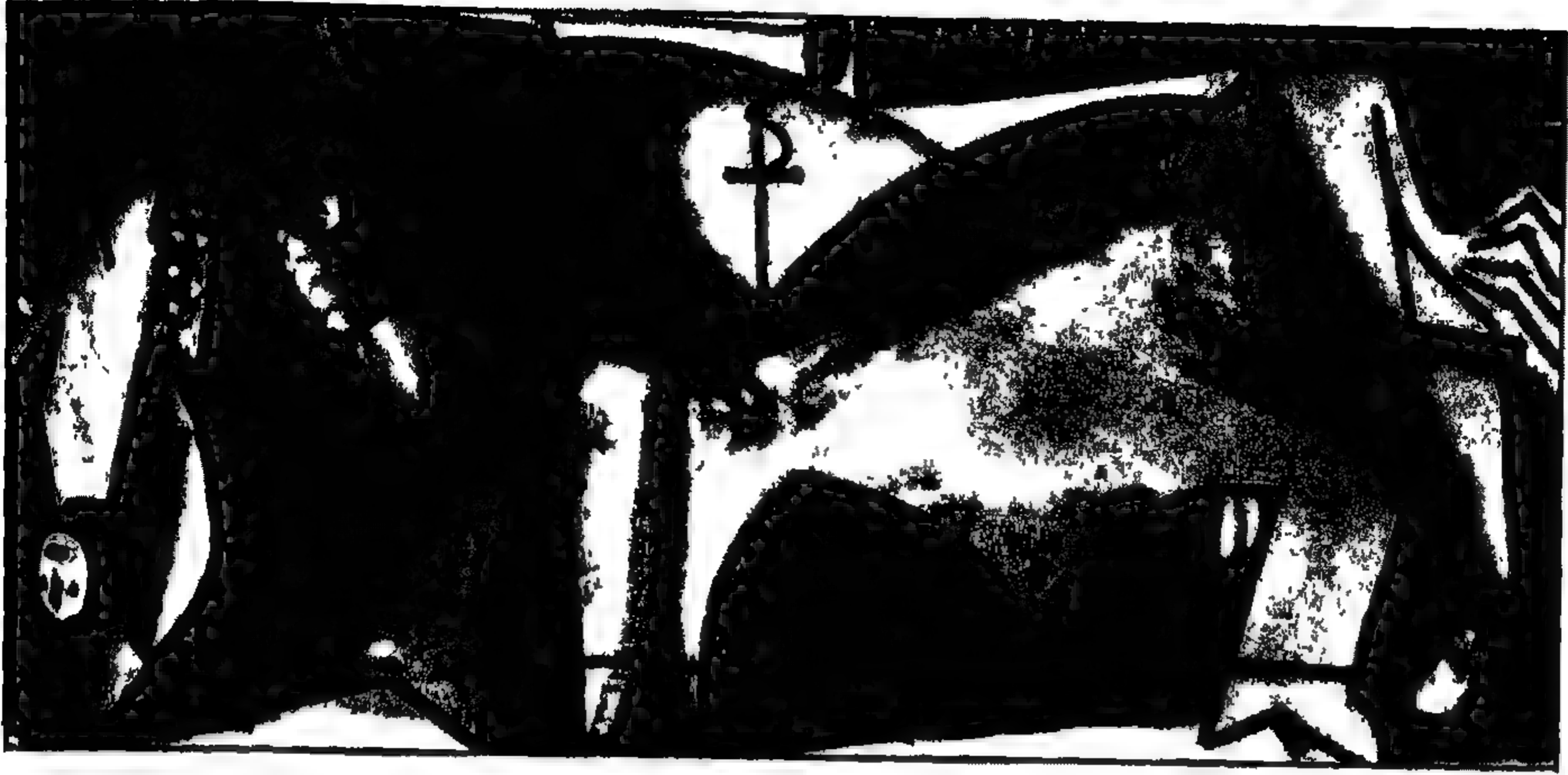
وهكذا ، ينصهر المضمون ، متحولاً إلى إيقاع يحكم حركة الشكل ، وملامح بنائه دون أن يقيد طلاقة التعبير الكامنة في الشكل دون مباشرة .



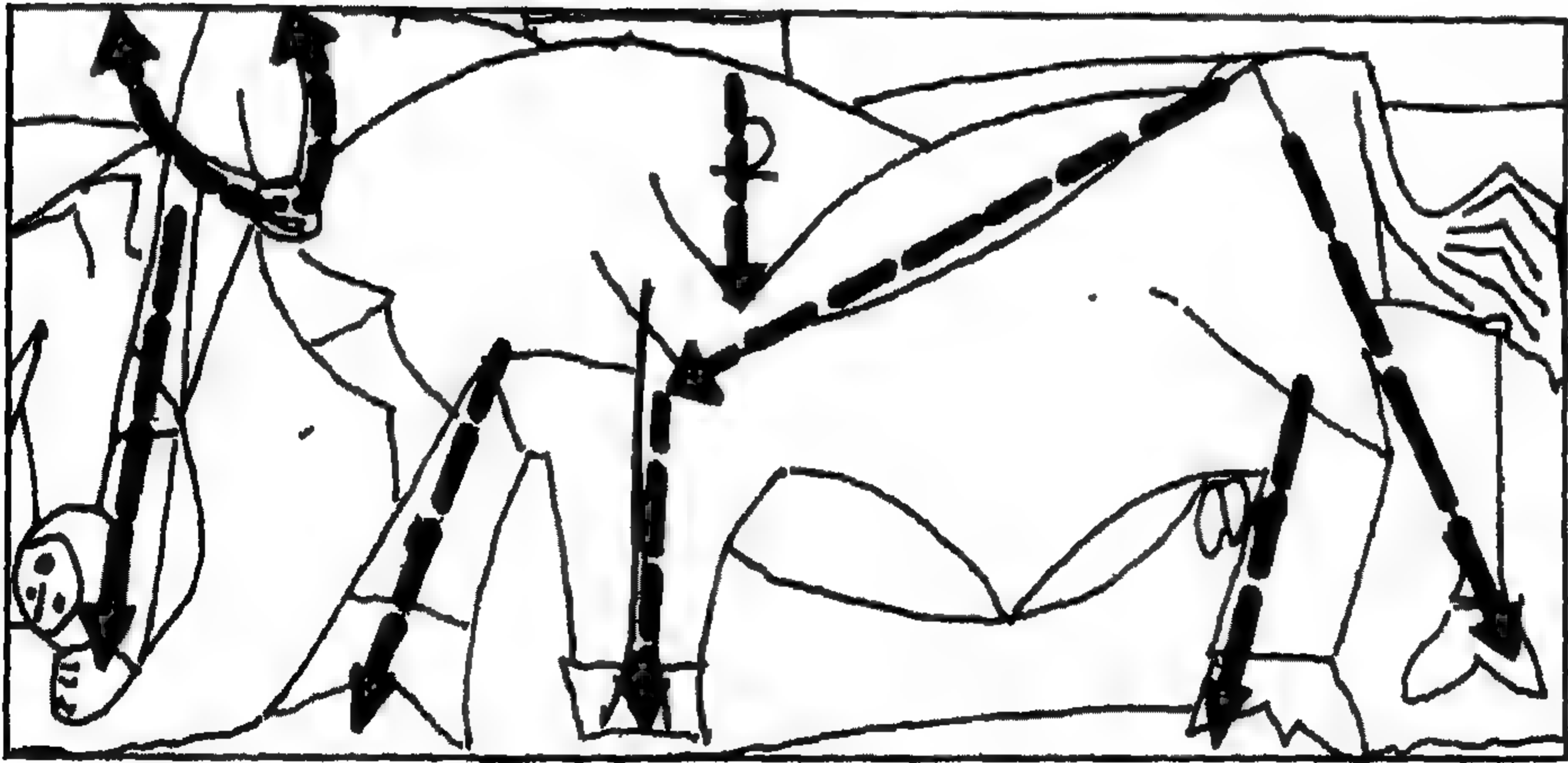
شکل (۱۷۹)



شکل (۱۷۸)



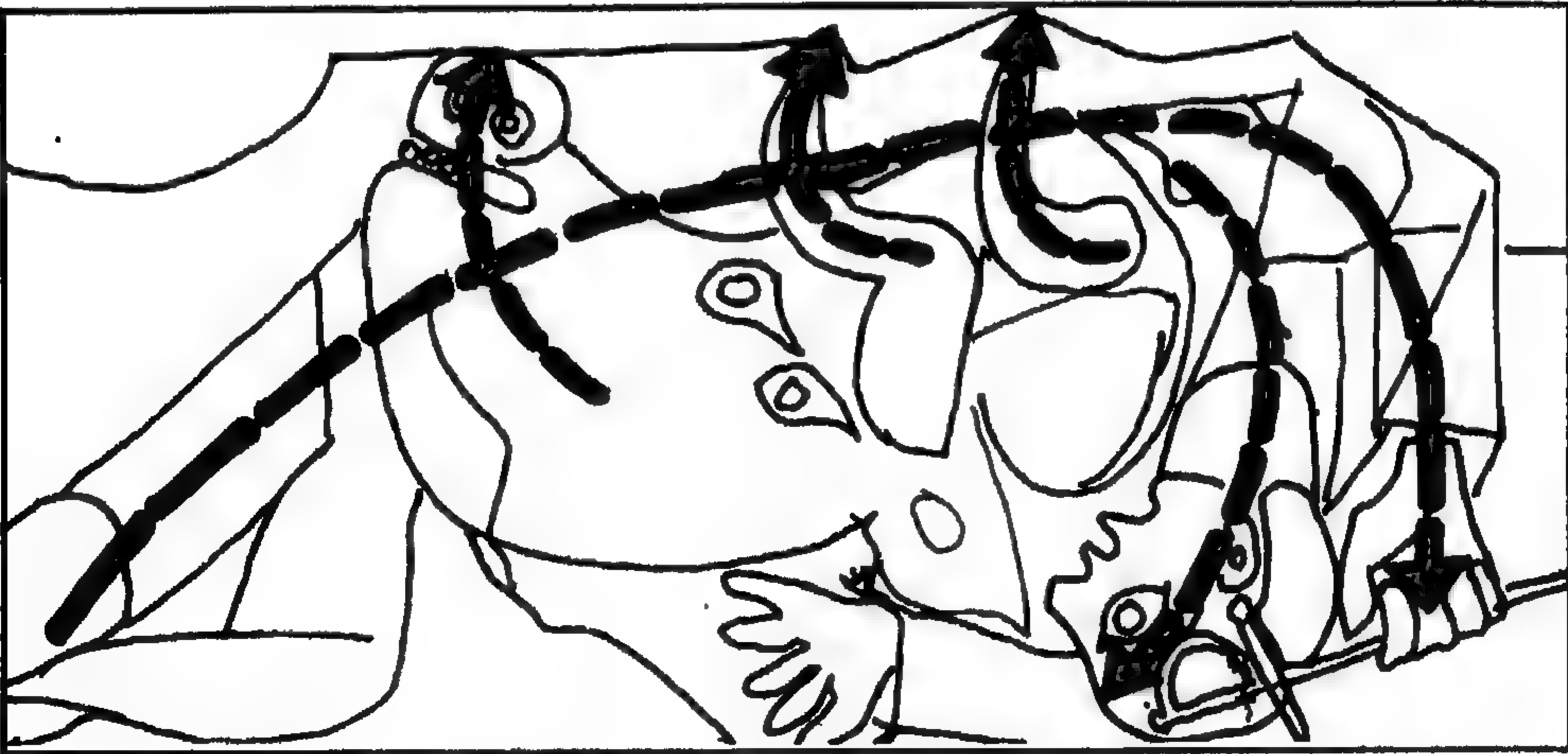
انظر اللوحة الملونة شكل (١٨٠)



شكل (١٨١)



أنظر اللوحة الملونة شكل (١٨٢)



شكل (١٨٣)

المصادر والمراجع

أولا : المراجع العربية :

- ١- أحمد مرسى . بيكاسو ، بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٣ .
- ٢- د. أميرة حلمى مطر . مقدمة فى علم الجمال ، القاهرة ، دار النهضة العربية ١٩٧٦ .
- ٣- حسن فؤاد . بيكاسو ، القاهرة ، روز اليوسف ، ١٩٧٤ .
- ٤- د. زكريا إبراهيم . فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، القاهرة مكتبة مصر ١٩٦٦ .
- ٥- د. زكريا إبراهيم . مشكلة الفن ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ .
- ٦- فاروق بسيونى . بين الفطرة والعقل (مقال) ، مجلة الثقافة ، العدد ٩٩ القاهرة ، هيئة الكتاب ، ١٩٨١ .
- ٧- فاروق بسيونى . جورنيكا . جورنيكا (مقال) ، مجلة الثقافة العدد ١٠٨ ، القاهرة هيئة الكتاب ١٩٨٢ .
- ٨- د. محمود البسيونى . آراء فى الفن الحديث - القاهرة ، دار المعارف ١٩٦١ .
- ٩- د. محمود البسيونى . الفن فى القرن العشرين ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٣ .

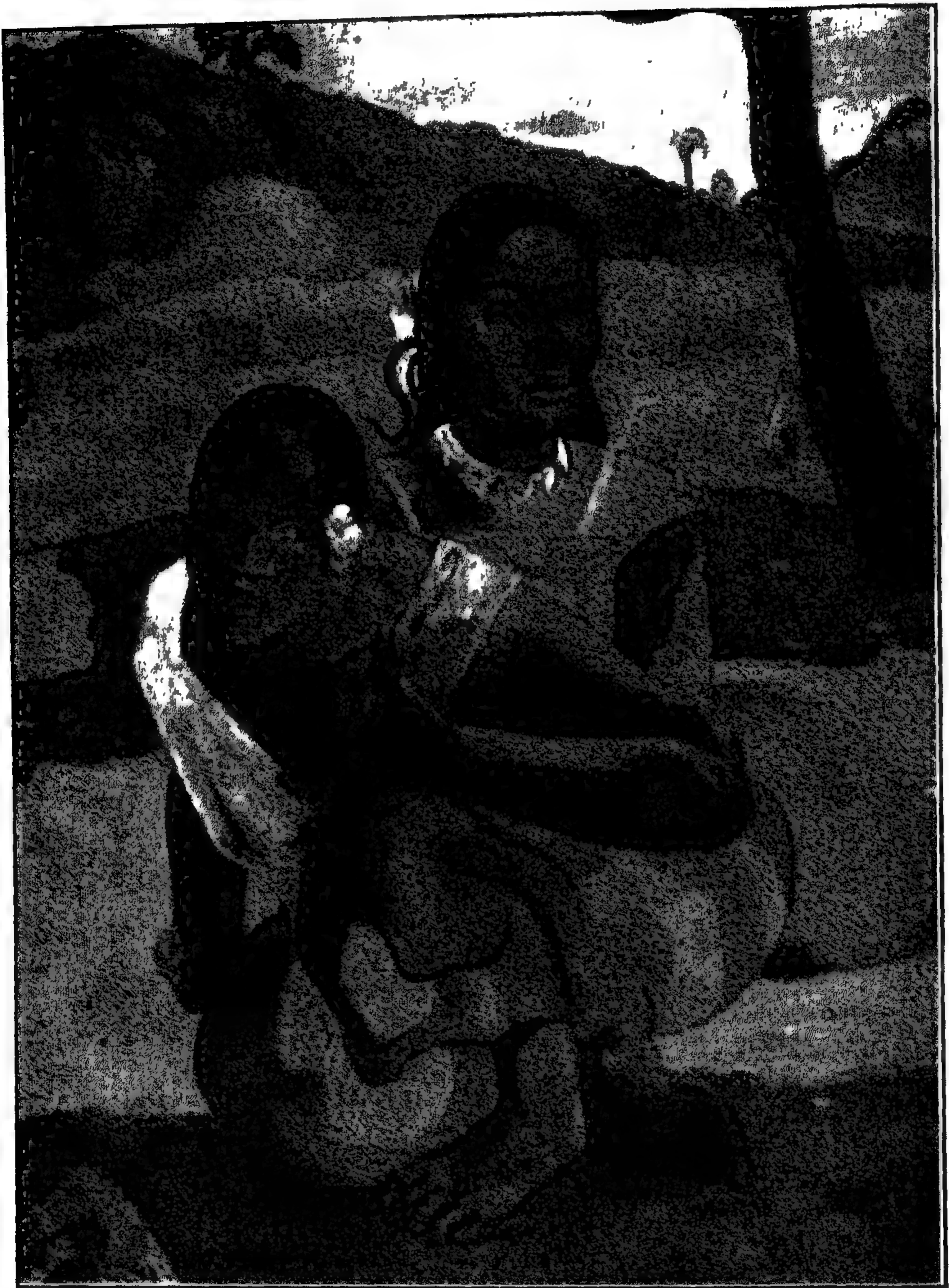
ثانيا : المراجع العربية المترجمة :

- ١- أرنست فيشر . ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .
- ٢- أنا تولى دريموف . مشكلات علم الجمال الحديث ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٩ .
- ٣- ارنولد هاوذر . فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة : رمزى عبده ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٦٨ .
- ٤- الكسندر اليوت ، آفاق الفن ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا بيروت ، دار الكاتب العربى ١٩٦٤ .
- ٥- برنارد مايرز . الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : د. سعد المنصورى ، مسعد القاضى ، القاهرة ، النهضة المصرية ١٩٦٦ .
- ٦- جان برتليمى . بحث فى علم الجمال ، ترجمة د. أنور عبد العزيز ، القاهرة دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ .

- ٧- جورج فلاناجان . حول الفن الحديث ، ترجمة : كمال الملاخ ، القاهرة دار المعارف ١٩٦٢ .
- ٨- جورج سانتيانا . الإحساس بالجمال ، ترجمة : د. محمد مصطفى بدوى القاهرة مكتبة الانجلو .
- ٩- جون ديوى . الفن خبرة ، ترجمة : د. زكريا إبراهيم ، القاهرة . دار النهضة العربية ١٩٦٣ .
- ١٠- جيروم ستولنيتز . النقد الفنى ، ترجمة : د. فؤاد زكريا ، القاهرة ، جامعة عين شمس ، ١٩٧٤ .
- ١١- دينس هويسمان . علم الجمال ، ترجمة : أميرة مطر ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٩ .
- ١٢- روبين جورج كولنجوود . مبادئ الفن ، ترجمة : أحمد حمدى محمود بالقاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ .
- ١٣- روجيه جارودى . واقعية بلاضفاف ، ترجمة : حليم طوسون ، القاهرة دار الكاتب العربى ، ١٩٦٨ .
- ١٤- سارة نيوماير . قصة الفن الحديث ، ترجمة : رمسيس يونان ، القاهرة مكتبة الانجلو ١٩٦٠ .
- ١٥- سيدنى فنكلشتين . الواقعية فى الفن ، ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد القاهرة الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧١ .
- ١٦- ليونيللو فينتورى . كيف نفهم التصوير ، ترجمة : محمد عزت مصطفى ، القاهرة دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ .
- ١٧- هربرت ريد . معنى الفن ، ترجمة : سامى خشبة ، القاهرة دار الكاتب العربى ١٩٦٨
- ١٨- هربرت ريد . الفن اليوم ، ترجمة : محمد فتحى ، جرجس عبده ، القاهرة دار المعارف ، ١٩٨٢ .

ثالثا : المراجع الأجنبية :

1. Alfred Barr, **Picasso**, New york, 1980, Museum of modern art.
2. Alberto Marlni , **Pablo Picasso**, Milano , 1964, Fratelle Fabbri .
3. Antonina Vallentin , **Pablo Picasso**, Paris, 1957, Clube des editeurs.
4. Frank Elgar, **Picasso**, München, 1956 .
5. Franco Russoli, **Pablo Picasso**, Italy , 1953 , Silvana.
6. Hans Balzer, **Picasso**, Germany , 1956.
7. Hans Bolliger, **Picasso's Vollard Suite**, London , 1977,
Thames and Hudson .
8. Herbert Read, **Aconcise history of modern painting** , London,
1974, Thames and Hudson .
9. Jacques Damase , **Picasso**, London, 1965, Blandford press .
10. John Berger, **Success and failure of Picasso**, Great Britain,
1966,Penguin.
11. Lael Wertenbaker, **The World of Picasso**, England , 1972,
Time and life books .
12. Mario Micheli, **Picasso**, London, 1967, Thames and Hudson.
13. **Picasso and the Cubists**, Italy , 1970, Fratelli Fabbri .
14. **Picasso Lithographs**, New york, 1980 , Dover.
15. **Picasso, Line Drawings**, New york, 1981, Dover.
- 16 . Renato Guttuoo, **Pablo Picasso**, Germany, 1973.
17. Roland Penrose, **Picasso**, Great Britain, 1971, Penguin.
18. Timothy Hilton **Picasso**, London 1975, Thames and Hudson .
19. William Rubin,**Pablo Picasso**, London, 1980, Thames and Huson .



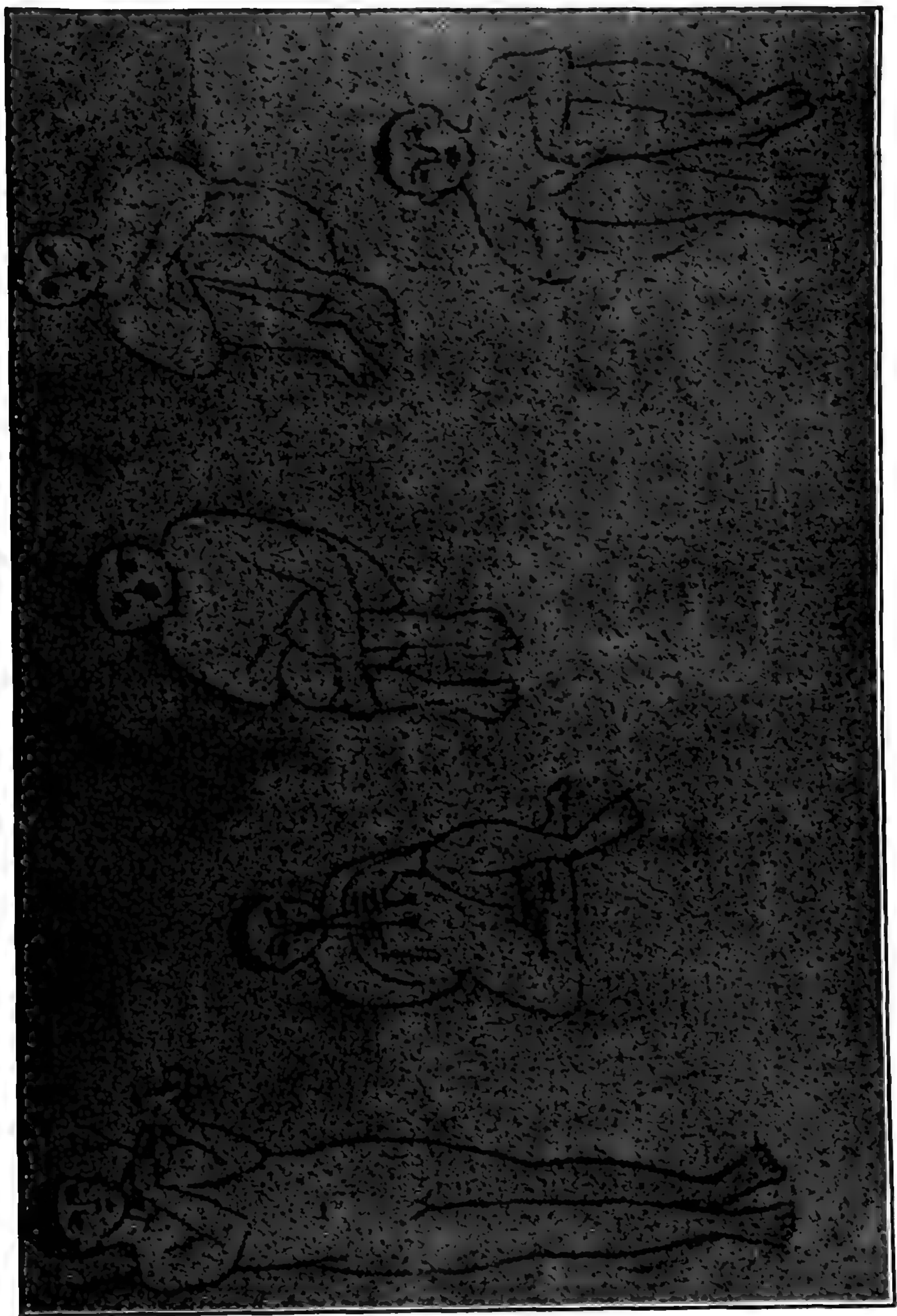
شکل (۳)



شکل (٤)



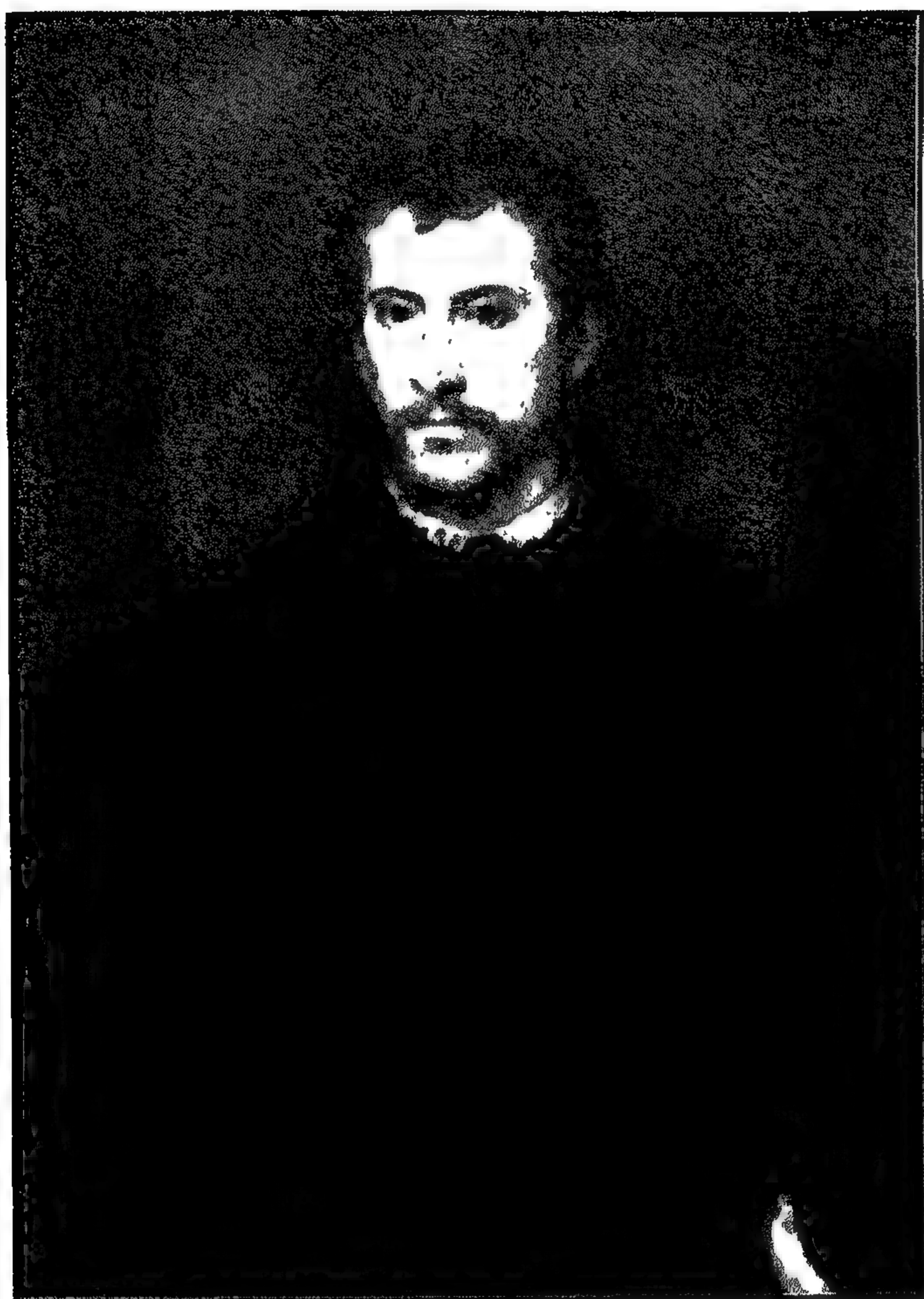
شکل (٦)



شكل (١٠)



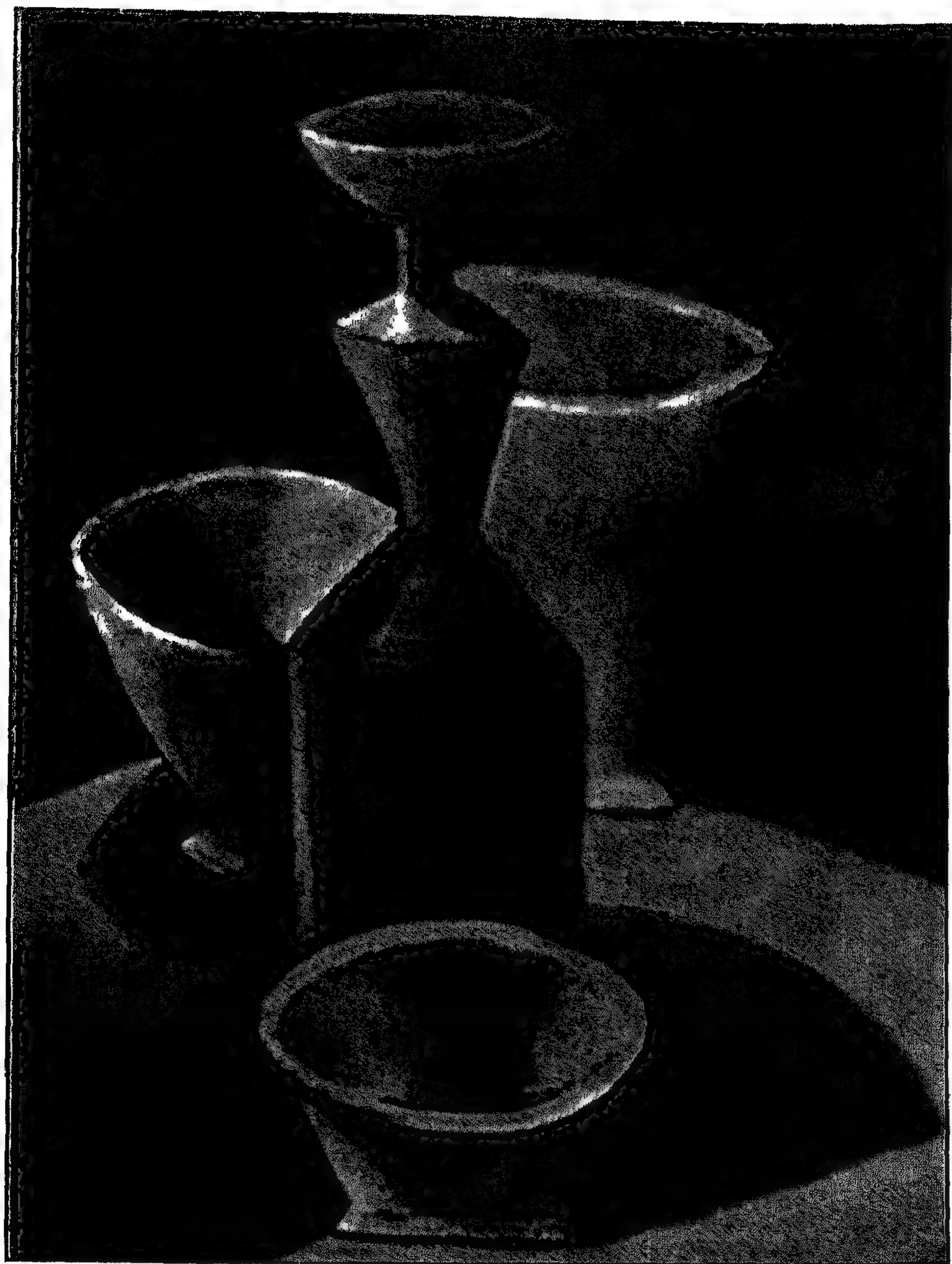
شکل (۱۳)



شکل (۲۳)



شکل (۲۴)



شکل (۱۱۹)



شکل (۱۲۱)

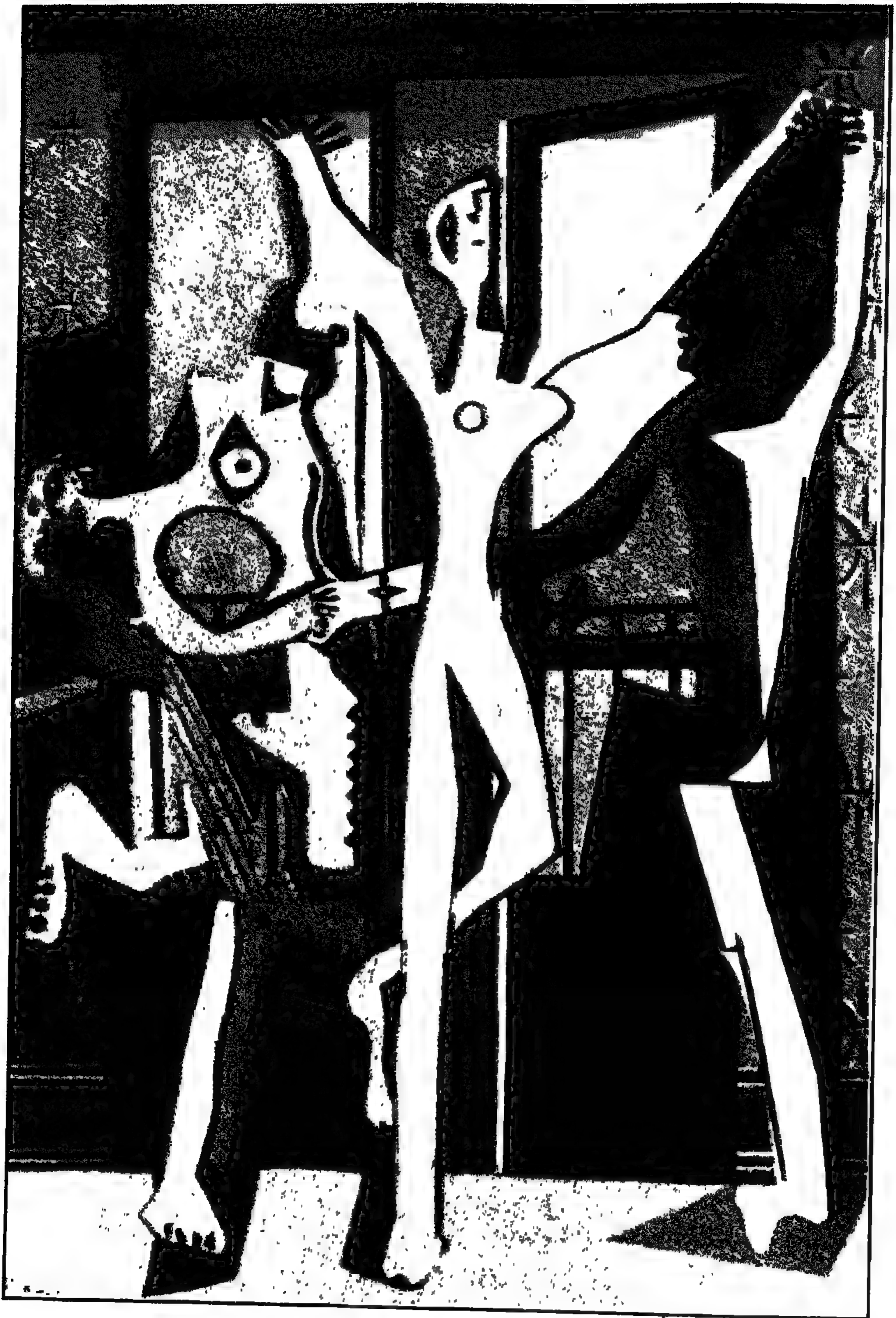


شکل (۱۲۶)

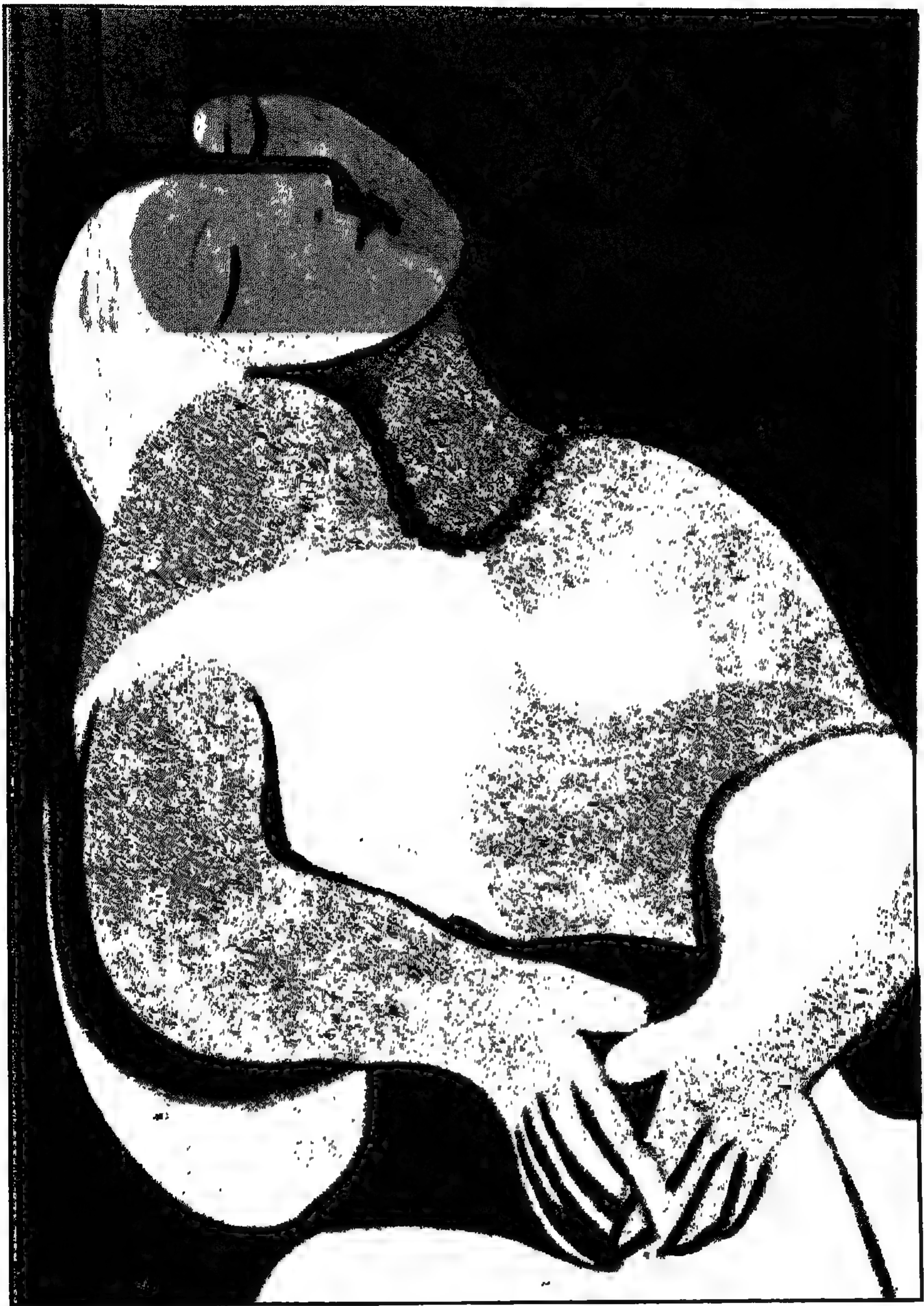




شکل (۱۳۳)



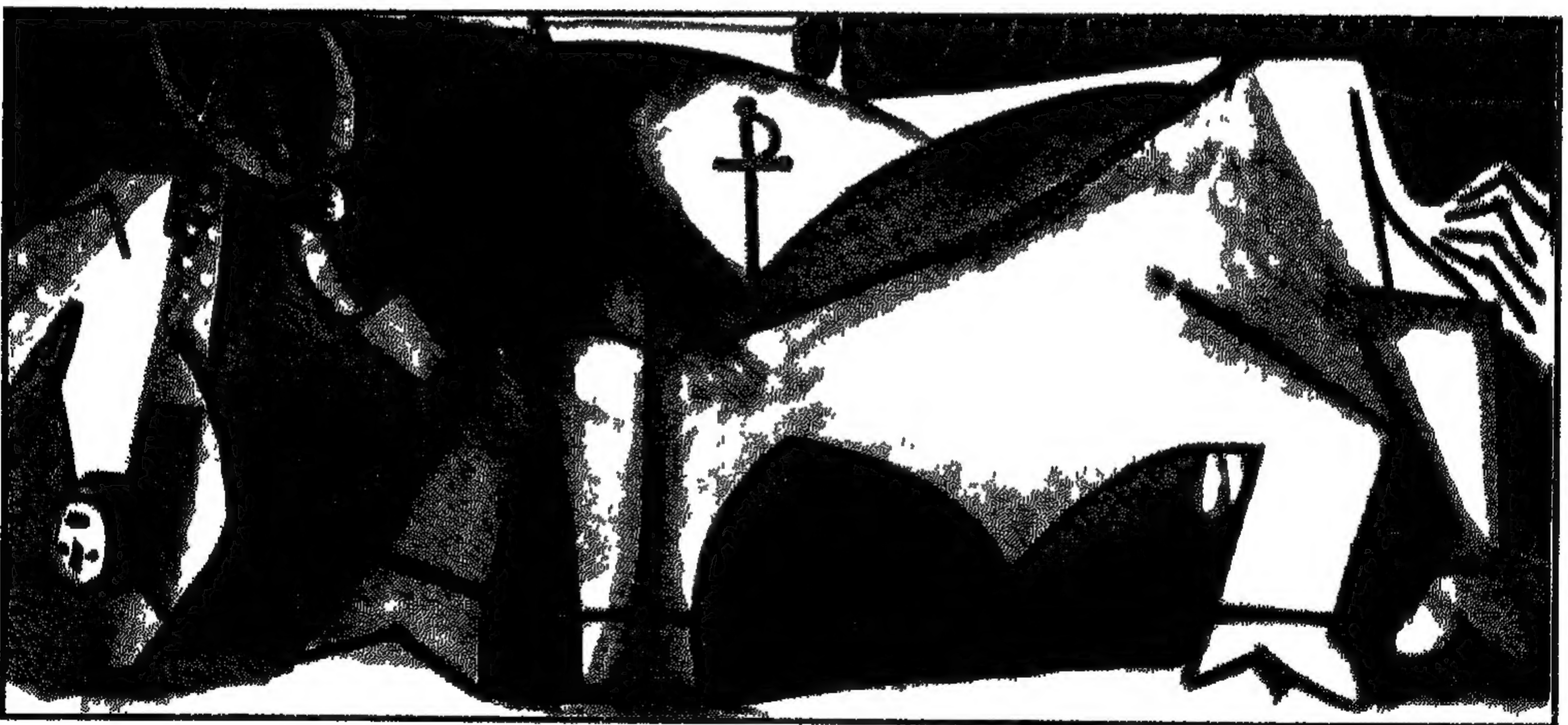
شکل (۱۷۴)



شکل (۱۷۶)



شکل (۱۸۲)



شکل (۱۸۰)

رقم الإيداع ٧٢٧٤ / ٩٥
I.S.B.N 977-09-0300-0

مطابع الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسنى - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - فاكس : ٣٩٣٤٨١٤
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

قراءة اللوحة فى الفن الحديث

وإذا كان تاريخ الفن قد حفل بالكثير من الأعمال الفنية التى يرتفع فيها الشكل والمضمون إلى مستوى واحد على القيمة ، فإن العصر الحديث ، نتاجا لما استحدث فيه من رؤى وأساليب أداء وتناول للعمل الفنى وفق مناهج متباينة بين « عقلية هندسية » قادت للفن البصرى والتجريد الهندسى الأشبه باللعب المنظم ، أو « حسية خبرية » قادت إلى حالات من التعبير الميلودرامى المباشر الفج ، وبين التطرف بين هذا وذاك ، وأمام طوفان التجديد تارة ، والتقاليع تارة أخرى ، وقف نتاج فريق ثالث ، قليل العدد ، واسع وعميق التأثير ، فى منطقة البحث فى الشكل ، واستحداث تراكيب وأداءات جديدة ، وفى نفس الوقت حافظ على وجود نبض الإنسان وحيويته ، حتى وإن لم يصوره مباشرة .

ولعل « بيكاسو » واحد من أهم هؤلاء ، حيث من خلال تجربته الطويلة وما قدمه من نتاج ، بدا واعيا بالبناء الأساسى للعمل الفنى ، وهو القائم على التوافق الدقيق المحكم بين الشكل والمضمون .

دار الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسنى - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - فاكس : ٣٩٣٤٨١٤
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣